

YVETTE GUILBERT

L'Art *de chanter* une chanson



BERNARD GRASSET

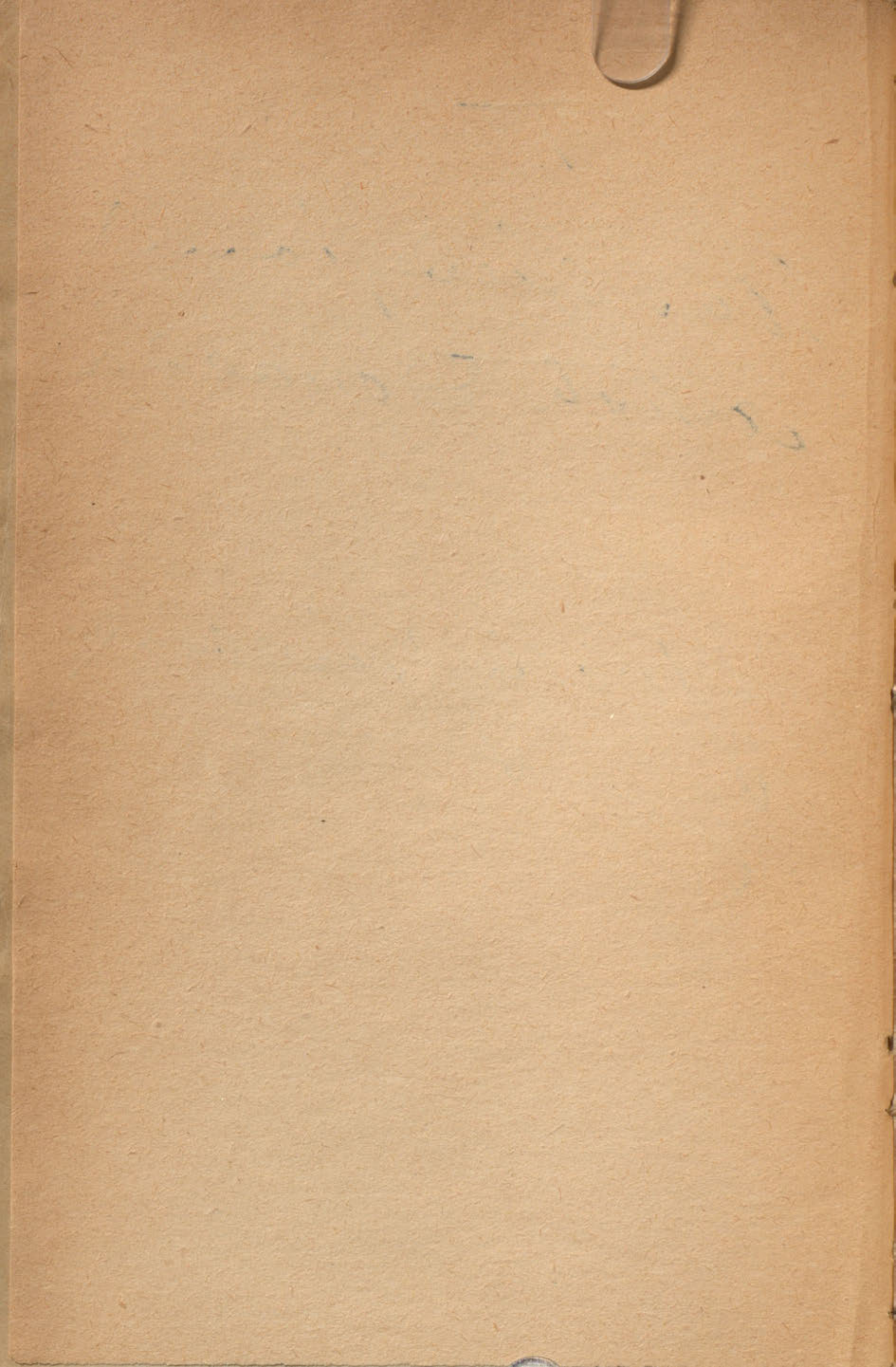
MCMXXVIII

S. P.

A

Ma chère grande
artiste Donalda

Yvette Guilbert



L'ART
DE CHANTER
UNE CHANSON

DU MÊME AUTEUR :

La Chanson de ma Vie, (mes mémoires). (Bernard Grasset, éditeur).

La Vedette, roman. (Garnier, éditeur), *épuisé*.

Les Demi-Vieilles, roman. (Juven).

POUR PARAITRE :

Mes Voyages.



YVETTE GUILBERT
d'après le tableau de GRANIÉ.

YVETTE GUILBERT

L'ART DE CHANTER UNE CHANSON



PARIS
BERNARD GRASSET
61, RUE DES SAINTS-PÈRES
1928

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :
VINGT-TROIS EXEMPLAIRES SUR PAPIER
VÉLIN PUR FIL LAFUMA, NUMÉROTÉS
VÉLIN PUR FIL I à 20 ET I à III.

A

MADAME DUSSANE

Sociétaire de la Comédie française

en

toute affectueuse amitié

Y. G.

LA TECHNIQUE

CHAPITRE PREMIER

MON ART

—

TECHNIQUE VOCALE PARTICULIÈRE

Pour la comédienne, comme pour la diseuse de chansons, la technique est la même. La science du bien dire, du beau parler demande les mêmes soins, les mêmes études.

A l'articulation, et surtout à la pure *prononciation*, ce qui est loin de se ressembler... il faut ajouter l'art, d'allumer et d'éteindre les mots — de les plonger dans l'ombre ou la lumière — selon leur sens, de les amoindrir ou de les amplifier — de les caresser ou de les

mordre — de les sortir ou de les rentrer — de les envelopper ou de les dénuder — de les allonger ou de les réduire, etc., etc., il faut ajouter, en un mot, tout ce qui fait vivre un texte, ou le fait mourir, ou palpiter avec force, couleur, style, élégance ou vulgarité, et y joindre alors : *la Diction!* — c'est-à-dire, la mise en action du verbe, l'analyse du texte, enrichie de sa composition expressive, de son sens extériorisé, « visible ». peint, sculpté, rendu vivant.

L'art du comédien au service d'une chanteuse sans voix, qui demande à l'orchestre, ou au piano de *chanter* pour elle, voilà quel est mon art — à vous de le continuer, et surtout de le parfaire. Artistes, mes amis, je vous en livre tous les secrets.

Au nom d'un idéal humanitaire, le commun des hommes se livrent des guerres cruelles. Au nom d'un même

idéal, les artistes combattent sans répit. Les premiers croient sauver le monde, en répandant la mort ; les autres rêvent de le sauver en répandant l'universel amour.

Car l'art n'est qu'amour. Faire œuvre d'art, c'est aimer. C'est aimer ce que Dieu a créé : la Nature, la Vie et tous ses apports. Et c'est aimer encore, que d'aimer ce qu'ont créé les artistes, prêtres de Dieu : la sculpture, la peinture, la musique, et la poésie.

Pour être artiste, connais ton prochain comme toi-même ; pour avoir du génie, aime-le comme toi-même ; pour être immortel, adore Dieu, chante ses louanges, admire ce qu'il a créé. Que l'homme vénal dédaigne l'art, que la foule rivée à sa tâche servile, reste l'esclave de sa vision étroite et limitée de la Beauté, nous, arrachons-nous à l'argent — à l'étroitesse de la pensée — aux mesquineries des circonstances —

libérons-nous de tout ce qui n'est pas l'enfantement de la Beauté — Le travail sera notre luxe.

Donc, nous voulons être artiste, alors il nous faut pénétrer l'art dans tous ses mystères et ses multiples formes, car *tous les arts sont dans un art*, quel qu'il soit !

La musique, dépourvue de couleurs et de formes, manquera d'harmonie, elle qui veut être toute harmonie. *La peinture* sans plastique, sans forme, sans harmonie, restera sans couleur. *La sculpture*, sans rythme, sans couleur, deviendra informe, elle qui veut être l'exaltation de la forme. La poésie, sans la forme, sans la couleur, perd son harmonie. L'artiste dramatique ou lyrique chancelle et tombe, si son art n'a point ces quatre assises. Bien entendu chacun de ces arts a dans sa technique ses particularités, dans l'art de dire des chansons, elles sont nombreuses

et commencent par un entraînement que j'appellerai mécanique, car il s'agit de préparer d'abord « l'outil de l'ouvrier ».

Donc, si vous voulez devenir une chanteuse de chansons et faire sous ce nom une grande carrière, il faut d'abord commencer par vous soumettre à un entraînement vocal prolongé, à un entraînement qui est spécial à la carrière. Je parle à dessein d'un entraînement « spécial à la carrière ». C'est qu'il ne s'agit pas pour vous d'être seulement une soprano ou une contralto, ou un ténor, une basse ou un baryton : rien de tout cela, et pourtant tout cela ensemble est nécessaire, car il importe d'être à la fois soprano et contralto, ténor, basse et baryton et cette condition est indispensable.

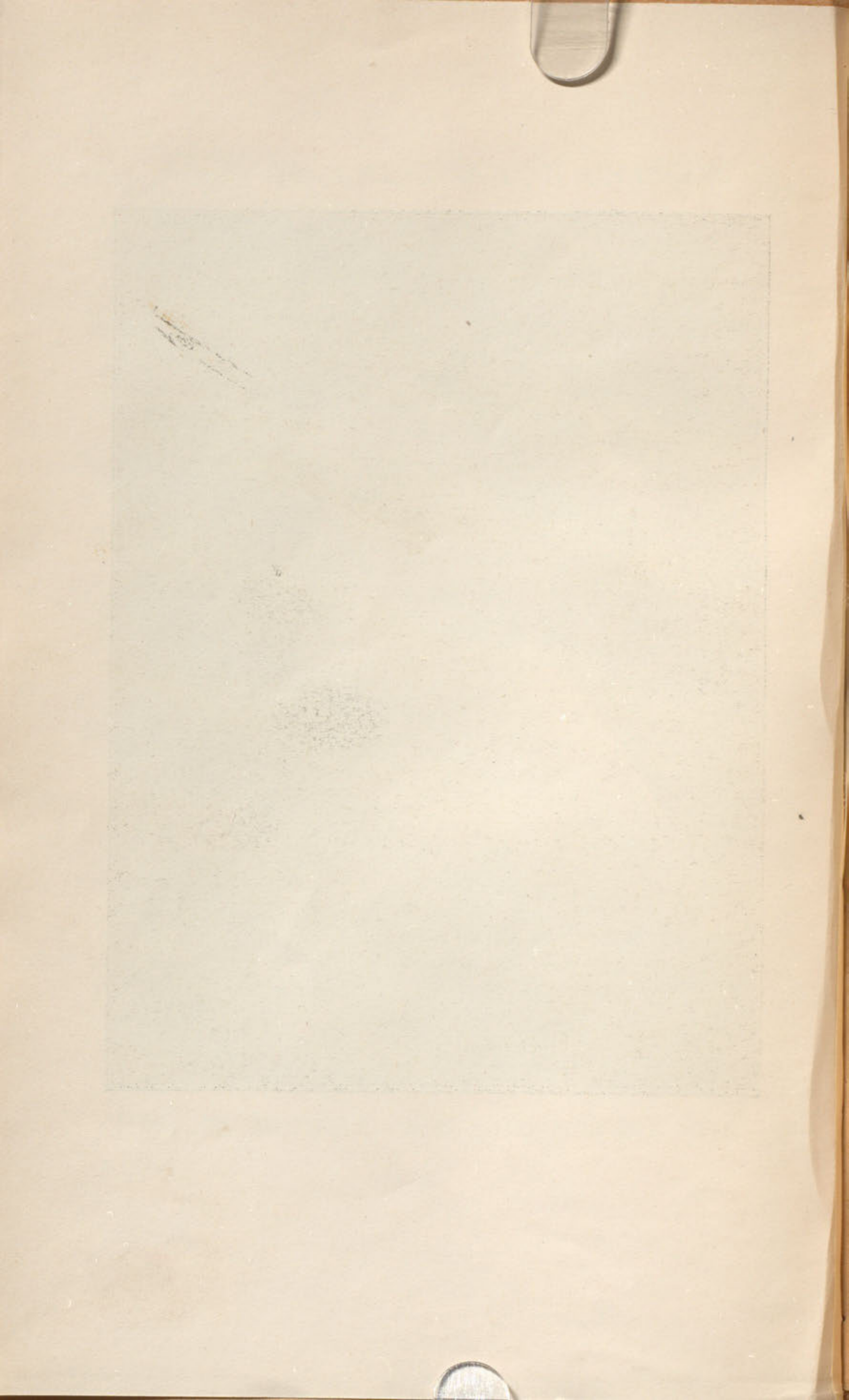
La chanteuse qui a, ce qu'on appelle « un registre unique » et normalement placé, ce qui est le cas de la plupart des chanteuses, ne peut pas

espérer atteindre jamais l'art de bien illustrer la chanson ; sa voix serait-elle la plus belle du monde.

L'art de colorier, d'exprimer, de dire, « la chanson », implique donc la possession des moyens qui permettent de le faire. « Toutes les sortes de chansons » exigent toutes les sortes de registres, et obligent à user au besoin dans la même œuvre de plusieurs registres audacieusement extrêmes ! De là, le grand danger de casser sa voix, de la perdre à jamais, si la jonglerie n'est point faite avec une science particulière et un entraînement long et prudent ! Mais toute la *couleur* de cet art vient de là. J'emploie à dessein ce mot *couleur*.

Nous sommes en effet des peintres, des imagiers, notre organe est notre palette, c'est avec, la voix parlée mêlée au chant, la multiplicité des « nuances », que nous colorons, et mettons en lumière, nos personnages, nos





sujets, leur atmosphère, leur époque. Comment rendre la grâce de la fresque qui se déroule dans cette chanson, *C'est le Mai*, si le gros curé n'a pas une voix très basse de chantre pour faire ressortir les « falsetto » des mioches qui processionnellement suivent le prêtre en chantant en chœur ? Comment dresser l'imagerie, la rendre *visible* même, sans aider à l'imagination ? Si l'on *entend* le curé, si l'on *entend* les petits enfants, on les voit !

Et cette légende de Saint Nicolas ? ou QUATRE registres semblent s'entremêler, se croiser ! Soprano (si c'est une femme qui le chante), Baryton, Basse et Falsetto ?

Voici la chanson *La légende de saint Nicolas*. 1° le refrain que l'interprète dira d'une voix neutre :

Il était trois petits enfants
Qui s'en allaient glaner aux champs.
S'en vont un soir chez un boucher :

LES ENFANTS

(voix blanche parlée cette fois-ci)

Boucher, voudrais-tu nous loger?

(Ceci dit sur un ton de supplication enfantine).

LE BOUCHER, d'une voix dure, brune

Entrez, entrez, petits enfants,
Y a d' la place assurément.

L'INTERPRÈTE, voix neutre

Refrain :

Il était trois petits enfants
Qui s'en allaient glaner aux champs.

Dans la deuxième strophe, l'interprète est épouvanté lui-même par le crime dont il va faire le récit. Sa voix trahit son émotion : il parle d'une voix tremblante, où l'acte cruel du boucher

met de l'angoisse ; c'est d'une voix terrifiée qu'il chantera avec un grand crescendo à la fin du verset :

Ils n'étaient pas sitôt entrés,
Que le boucher les a tués,
Les a coupés en p'tits morceaux,
Mis au saloir comme pourceaux !

Refrain : très apitoyé et terrifié

Il était trois petits enfants !
Qui s'en allaient glaner aux champs !

Dans la troisième strophe :

L'INTERPRÈTE

(la voix neutre de nouveau, mais avec un *accent légendaire)*

Saint Nicolas au bout de sept ans
Vint à passer dedans le champ
Il s'en alla chez le boucher...

SAINT NICOLAS, voix rouge

noble et posée, registre grave, voix parlée posée *en poitrine*

Boucher... voudrais-tu me loger?

LE BOUCHER, voix humble et soumise

Entrez, entrez, saint Nicolas,
Y a d'la place, y n'en manque' pas!

L'INTERPRÈTE, voix neutre

Il n'était pas sitôt entré,
Qu'il a demandé à souper.

Refrain :

Il était trois petits enfants
Qui s'en allaient glaner aux champs.

Dans ce refrain-ci, l'interprète doit faire comprendre à quel point il est épouvanté de ce qu'il sait, du crime commis dans la pièce même, où le saint

vient de s'asseoir. Il y aura de l'anxiété dans sa voix.

SAINT NICOLAS. Le ton est impératif, la voix très en poitrine, large, très grave, sévère, et qui accuse)

Du p'tit salé je veux avoir !
Qu'il y a sept ans qu'est dans l'saloir !

L'INTERPRÈTE (voix décolorée par l'émotion en présence de l'accusation du saint et de la révélation du crime)

Quand le boucher entendit ça,
Hors de sa porte il s'enfuya !

Ici, l'interprète a une magnifique occasion, par la musique, de donner de la couleur, en faisant sonner la voyelle *a* dans le mot *s'enfuya*, ainsi il produira un long son : *aaaaaaaaaa !* qui deviendra un long cri de terreur, poussé par le boucher, en voyant son

crime découvert par saint Nicolas. C'est l'équivalent d'une harmonie imitative.

L'interprète dispose là d'un grand effet, capable de matérialiser la vision du boucher fuyant sa propre maison.

REFRAIN :

Il était trois petits enfants
Qui s'en allaient glaner aux champs !

Dans le refrain aussi, l'interprète partage la frayeur du boucher, dont la conscience, troublée à présent par la question de saint Nicolas, va revivre la scène de son crime.

SAINT NICOLAS (ici voix sévère, voix inflexible, très basse et PARLÉE, pas chantée) :

— *Boucher, boucher, ne t'enfuis pas !*
— *R'pens-toi ! Dieu te pardonnera !*

L'INTERPRÈTE (ici, d'une voix parti-

culièrement scandée, essentiellement martiale, dira très rythmiquement pour suggérer le déplacement, *la marche* du saint allant s'asseoir) :

Saint Nicolas alla s'asseoir
Dessus le bord de ce saloir.
Il était trois petits enfants
Qui s'en allaient glaner aux champs.

SAINT NICOLAS (le ton mystique, la voix inspirée et tendre) :

Petits enfants qui dormez là
Je suis le grand saint Nicolas !

L'INTERPRÈTE (d'une voix assourdie par l'émotion, et qui pressent le miracle qui va s'accomplir) :

Et le saint étendit trois doigts
Les p'tits enfants se r'lèvent tous trois !
Il était trois petits enfants

(Ici la voix sera « émerveillée »).

Qui s'en allaient glaner aux champs.

PREMIER ENFANT (voix d'un garçonnet d'environ dix ans, Falsetto)

Le premier dit... J'ai bien dormi!

DEUXIÈME ENFANT (sept ans, à peu près, voix dans le timbre aigu, autre couleur de Falsetto)

Et moi! dit le second, aussi!

TROISIÈME ENFANT (voix plus aiguë encore, mais angélique pour ici correspondre à la pensée « du Paradis ») :

Et le troisième répondit
Je croyais être en Paradis !

Très Falsetto perché.

D'une façon générale, je déconseille dès l'abord, ces sauts de registres, ces déplacements de la voix, cette gymnastique, à tous ceux qui n'ont point les autres dons pour faire un ou une diseuse *de chansons*, car un organe seul, eut-il la

flexibilité requise pour ce genre d'art, n'en ferait pas l'artiste complet qu'il faut être.

J'ai rencontré au début de ma carrière deux grands maîtres qui me firent l'honneur d'avoir la curiosité de me connaître. Charles Gounond m'invita à l'aller voir afin de m'entendre. Le maître au piano m'accompagna de nombreux couplets et me demanda de lui « interpréter » *La coupe du roi de Thulé*, de son *Faust !* Une fois que je me fus acquittée de ma tâche, il me regarda longuement, et fit à ses sœurs présentes cette réflexion : « Et dire que cette petite va peut-être vouloir prendre des leçons de chant ! » Ebahie, je demandai : « Mais... maître, n'en ai-je pas besoin ? Je débute... j'ai tout à apprendre ? » Alors, il leva les bras au ciel : « Non ! non ! non ! en apprenant, vous désapprendrez, vous perdrez cette étonnante variété de couleurs que cette

collection de rythmes parlés vous donne. Vous ne savez pas chanter, dites-vous, mon enfant ? Mais si vous avez bien moins que de la voix, vous avez bien plus ! Vous avez toutes les voix dans la vôtre ! Quand vous sauriez chanter, vous n'auriez qu'une voix, un registre, pas de professeur ! pas de professeur ! »

Un jour, j'ai rencontré aussi le célèbre Verdi. Lors d'un de ses voyages à Paris, Verdi vint chez moi. Comme nous parlions d'interprétation, je pris la liberté de lui demander, entre autre chose, pourquoi il avait écrit pour la scène du souper de sa *Traviata*, dont l'esprit et le texte sont si sentimentaux, une musique si légère, dont le rythme est presque celui d'une valse. Verdi n'hésita pas : « si l'on rencontrait sur les grandes scènes lyriques des interprètes sachant *dire* un texte, m'avoua-il, nous pourrions écrire des thèmes musicaux, appropriés aux paroles, que nous prendrions alors,

en considération. Mais nous n'avons que des voix, rien de plus, des voix plus ou moins belles, mais des voix qu'il s'agit de faire briller pour le bien de nos œuvres. Oh ! si nous avions des « diseuses » dans les cantatrices... parbleu ! Et nos ténors ? et nos barytons ? il faut d'abord les faire chanter ? C'est l'opéra ?

A ce propos, je me rappelle que Saint-Saens déjeunant chez moi, disait : Tant qu'on prendra « l'opéra » pour une œuvre d'art supérieure, la musique n'avancera que lentement. Ah ! la symphonie ! la symphonie, disait Saint-Saens, voilà l'œuvre !

Donc la coloration, la diversité des timbres de la voix sont essentielle, je me suis appliquée dès mes débuts à colorer ma voix parlée, je ne me préoccupais de la musique de mes textes qu'en dernier lieu, c'était pour moi, *la garniture*. Toutes mes chansons furent apprises, comme des rôles ou des poésies,

cela dépendait du texte. Et je me suis aperçue qu'il me fallait 3 *octaves*, à partir du grave, pour m'exprimer.

Naturellement, ayant créé « mon organe », ayant torturé mes facultés naturelles, j'ai atrophié ce qu'on appelle *la voix du passage*. Les chanteurs savent ce que je veux dire : de l'octave grave au « la » de celui qui suit, je chantais en poitrine et dès le si, ma voix fut placée « de tête ». Je parvins aussi à surmonter la grande, l'horrible difficulté que présentent les chansons du poète Rollinat écrites ainsi par lui musicalement et chantées par lui seulement, et il me fut permis d'en interpréter deux ou trois.

Rollinat avait la peur affreuse des « grandes chanteuses », la peur des voix qui chantaient « lyriquement », il voulait l'utilisation de l'organe « en plume d'écrivain », me disait-il, et personne ne savait le satisfaire, car chacun *chantait*

trop ! Et lui, avait 4 octaves dont il usait comme un virtuose... des lettres! Avoir entendu Rollinat rend impossible d'écouter ses interprètes. C'était fantastique !

Jules Lemaître, parlant de l'art suprème de donner aux mots *leur couleur*, ce qui est de toute importance en art dramatique et lyrique, disait d'Eleonora Duse, qu'elle avait le génie de l'interprétation, « plastiquement et mimiquement parlant. »

Mais il ajoutait : « Pourtant, ceux qui, « comme moi, ne connaissent pas la « langue italienne, ne peuvent pas ap- « précier complètement la valeur de « son art parce que les nuances, la « couleur de sa diction, échappent, con- « dition fort préjudiciable à l'artiste. »

C'est que chaque mot a sa forme, sa ligne, sa couleur, son accent, son esprit, son âme !

On ne prononce pas le mot ciel,
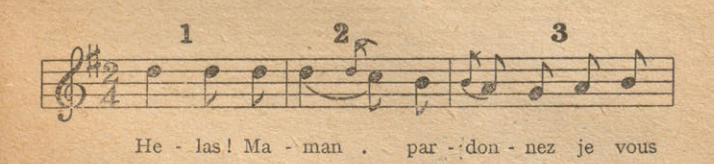
comme on prononce le mot « pré », si les mots « chaud », « froid » ont le même accent, une bonne diseuse doit mordre le mot « acariâtre » et caresser le mot « béatitude ». Toutefois, quand vous possédez l'art de colorer le verbe, vous possédez les premières pierres de la maison que vous avez entrepris de construire.
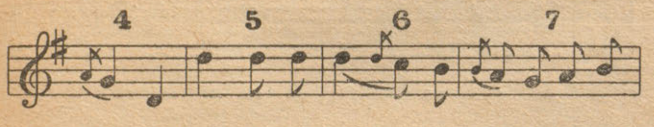
Le second point indispensable, c'est le contrôle de votre respiration. Ce n'est qu'une question d'habileté (et de poumons jeunes). Tous les jeunes artistes peuvent acquérir cette qualité très vite — ce fut mon cas. Je m'appris toute seule (naturellement !) l'art de la respiration par les moyens suivants équivalant à une gymnastique « pulmonaire ». D'abord, en absorbant l'air lentement et en le gardant, la bouche fermée, dans la partie supérieure de la poitrine, au niveau de mes épaules pour ainsi dire, aussi longtemps que je le pouvais, jus-

qu'à ce que j'ai la sensation d'avoir la poitrine dilatée jusqu'à l'éclatement.

Quand je sentais que je ne pouvais pas retenir plus longtemps l'air absorbé, j'abaissais doucement la poitrine ; la laissant se vider d'elle-même, lentement..., excessivement lentement..., presque imperceptiblement...

J'ai fait de longs mois cet exercice pendant un quart d'heure chaque jour, pour être capable de chanter d'une respiration, les vingt-quatre mesures de la chanson suivante : *Un mouvement de curiosité*.





8 9 10 11

té Je me croy - ois seul - et - te dans la Prai -

12 13 14
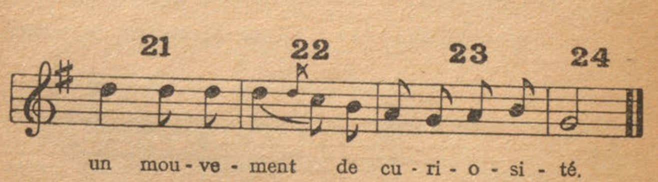
rie quand à mes yeux Co - li - net s'est

15 16 17 18

pré - sen - té. He - las ! Ma - man

19 20

par - don - nez je vous pri - e



Hélas, maman, pardonnez je vous prie
Un mouvement de curiosité.

1

Je me croyais seulette en la prairie
Quant à mes yeux Colinet s'est présenté ;
Hélas, maman, pardonnez je vous prie
Un mouvement de curiosité.

2

Vous le savez dans le village on publie
Que ce berger n'a pas d'égal en beauté ;
Hélas maman, pardonnez je vous prie
Un mouvement de curiosité.

3

En m'abordant sur l'herbette fleurie
A mes genoux à l'instant il s'est jeté ;
Hélas maman, pardonnez je vous prie
Un mouvement de curiosité.

4

Au même instant sa bouche à la mienne
[unie
Fit naître en moi le goût de la volupté ;
Hélas maman, pardonnez je vous prie
Un mouvement de curiosité.

5

Il me vantait les nœuds dont l'amour nous
J'ai voulu voir s'il disait la vérité ; [lie,
Hélas maman, pardonnez je vous prie
Un mouvement de curiosité.

6

Si ce plaisir est le charme de la vie,
Est-ce un grand mal, maman, d'y avoir
[goûté?
Hélas maman, pardonnez, je vous prie
Un mouvement de curiosité.

Au début, je n'en pouvais chanter que quatre mesures sans reprendre haleine,

continuant à m'entraîner, trois semaines plus tard, je pouvais chanter huit mesures et tout le refrain, avec la seule inspiration du départ, et après cinq semaines, je pus ajouter à mon débit d'une seule haleine, huit nouvelles mesures. Mais quand j'essayai, au cours de ce débit, de marquer un temps d'arrêt au point d'orgue de la seizième mesure, ce fut un vrai martyre ! Cette pose reste pourtant nécessaire, à la grâce particulière, si caractéristique de cette musique du XVIIIe siècle ! Voici donc les tout premiers points de technique mécanique qu'il me fallut acquérir, auxquels j'ai dû ajouter ce que j'ai appelé : le contrôle des rythmes fondus.

Qu'est-ce que le rythme fondu ?

Ce fut mon apport nouveau dans l'art du diseur, ce fut « ma trouvaille » à mes débuts, depuis, tout le monde l'imite. Voici en quoi elle consistait, cette trouvaille.

Il s'agissait de quitter le rythme *musical* et de le remplacer par la *parole rythmée*, selon les accents, les besoins des textes. Au commencement de ma carrière, cela émerveillait le public, et Gounod lui-même adorait ce stratagème de coloration.

La difficulté pour beaucoup d'élèves ou d'imitatrices que j'eus ne fut jamais de sortir du rythme mélodique, mais d'y rentrer avec précision, justesse, et à l'endroit voulu. Ces rythmes fondus sont d'une étrange éloquence, dans l'art du diseur de chansons ; ils m'apportèrent, à mes débuts, une petite gloire dont je suis encore fière, et même à présent, très peu d'artistes les savent ajuster avec distinction.

CHAPITRE II

L'ART « DES TEMPS A PRENDRE »

L'art de bien dire, consiste en beaucoup de points. La chanson, en raison de son action ramassée, réduite en quelques petits couplets, de sa vitesse à profiler une comédie, ou un drame, en quelques minutes, demande une extrême virtuosité de l'interprète. Il n'a pas le temps de se défendre, de se rattraper, comme un comédien qui a 2 heures de texte pour réparer ses défaillances. Il n'a pas les répliques de ses camarades pour l'aider à créer l'ambiance, à situer l'action ; il est tout seul à jouer, sans

décor, sans atmosphère, sans rien, son drame ou sa farce chantée, il faut donc qu'il ait une véritable science de la présentation de son texte. Les musiciens des chansons, qui se préoccupent très rarement du texte, m'obligèrent toujours à modifier leur musique, et le plus souvent, en considération de *ces temps à prendre*, qui sont alors *par moi*, *fixés « musicalement »*. (Afin de ne point faire trop d'arrêts silencieux dans l'action dite de vitesse, ce qui la viderait de sa force, de son sang, de son rythme et de sa couleur).

Dans une fable de La Fontaine *bien « dite »*, avec les « temps » voulus pris avec art, il est adroit si nous la *chantons*, de remplir nos silences par des équivalences musicales, et d'un esprit correspondant à celui du poète. C'est à l'artiste *a toujours inspirer* le musicien, de cet aide à son interprétation, lui seul, peut avoir l'exacte formule, qui devra

parfaire sa force expressive. J'obtiens souvent, par ce procédé, une chose charmante dans beaucoup de chansons populaires des siècles passés : la faculté de « mimer » du visage, sinon du corps, une pensée *intérieure correspondante* sur cette ajoute de quelques notes, alors le texte devient d'un richesse fantaisiste adorable !

Quand la forme est d'une ligne poétique, serrée, emprisonnée (comme dans les œuvres des poètes modernes, par exemple) alors mon procédé change, « mes temps » restent à vides, mais quels soins à décider de la musique de ces textes ! surtout de leur rythme, de leur caractère « littéraire » et enfin de leur harmonisation, car à celà aussi il nous faut contribuer, et en rester l'avocat-conseil absolu ! Je ne suis point musicienne au vrai sans du mot, mais mon instinct ne me trompe jamais sur les besoins de ma cause, qui, au fond, n'est

que *littérairement musicale*, mon but artiste étant surtout d'exprimer des textes, — car je suis comédienne, *n'étant* point chanteuse, au sens lyrique du mot, le musicien, n'est que mon second collaborateur, le premier c'est le poète, aussi m'a-t-on nommée « Diseuse de chansons ». Le poète Rollinat écrivait sur ses poèmes et ceux de Baudelaire une musique si littéraire, que Barbey d'Aurevilly disait en l'écoutant : Mais... c'est superbe, c'est la continuation du thème poétique !

Voilà la vérité, je crois, en musique « de chansons ».

CHAPITRE III

TECHNIQUE DE L'EXPRESSION FACIALE. COMMENT ACQUÉRIR LA MIMIQUE DU VISAGE

Comment j'ai acquis la mimique du visage correspondante à mes textes ? En m'abandonnant toute, en étant transparente, avec loyauté, sincérité, comme un bon petit enfant. En ne cachant rien, en osant tout, en extériorisant les palpitations de mon cœur, les impressions de mes pudeurs, celles de mes nerfs, en ne rougissant pas d'être sensible, d'être naïve, d'être attendrie pour un rien... en n'ayant pas honte de pleurer devant tout le monde, d'enlaidir mon visage,

pas honte d'exprimer mes rancœurs, mes amertumes, ma pitié, ma religion, ma foi, ma tristesse, mes joies, ma gaîté, ma folle exubérance et en ayant l'audace honnête, c'est-à-dire « extrême » de justifier dans des couplets satiriques, tout ce qui dans mon époque me sembla laid, piteux, blâmable, inhumain, et vicieux, devant des salles bondées de gens qui pouvaient se reconnaître.

Comment mon visage n'aurait-il pas participé à tous ces émois ? Est-ce qu'un médecin ne voit pas que vous êtes fiévreuse ? Quand et comment aurai-je pu sur mon visage cacher ma ferveur respectueuse et dévote, en chantant mes vieux Noëls, alors que J'ASSISTAIS MOI à la naissance de Jésus ! Ne voyais-je pas l'étable enfin accordée à Joseph et Marie, repoussés de partout dans leur voyage de Nazareth à Bethléem ? J'étais du voyage, moi ! Et quand sainte Berthe la servante manchotte ne peut aider la

Le sourire du doute

Les deux appels
(Des yeux et de la bouche)



Vous viendrez ?... n'est ce pas !
(Expression suspendue).

Oh... je ne sais pas...
(Autre expression suspendue).

Vierge dans son enfantement, et que Dieu lui fait pousser des bras, mais JE SENS MOI, mes poignets, qui, de moignons, qu'ils étaient, se transforment et s'ornent tout à coup de deux mains ! Mais je veux que le public partage ma joie, moi ! et je lui montre mon extase, pour susciter la sienne ! Le visage, c'est le reflet de l'âme ! chaque impression cérébrale, chaque battement du cœur doivent pouvoir se lire sur le visage, s'il ne se ferme pas bien entendu ! Dans la vie chaque cœur triste a le visage triste, chaque heureux a le visage gai, leurs visages « sont ouverts » on y peut lire ?

Libérez vos visages de leurs portières, offrez-les nus, et magnifiques sans truquages, dans la toute splendeur de leur adorable sensibilité, abandonnez-vous, riez, pleurez sans honte, en exprimant la vie, vous exprimez Dieu, en exprimant Dieu vous divinisez votre art — et ça en vaut la peine, vous savez...

Donc, l'expression du visage n'est pas une question d'adresse musculaire, mais la traduction d'une pensée, d'un sentiment ; et leur transport sur les traits de la face.

Qui ne sait pas la puissance du langage des yeux ? de ce langage plus fort, dans sa fonction silencieuse, que le discours le plus bruyant ? Les yeux, tout comme la bouche, parlent ou se taisent ; les yeux rient ou rêvent. Les yeux chantent ; ils souhaitent la bienvenue, ou rebutent ; ils glacent, ils déconcertent, ils troublent, ils accusent, ils défendent, ils caressent ; ils tuent. Les yeux écoutent, questionnent, répondent ; ils brillent, ils s'assombrissent, ils s'ouvrent, ils se ferment.

Ils dansent même, ils vacillent, ils s'écarquillent. Ils sont immobiles, immuables. Ils se voilent, se fanent, brillent, scintillent, etc., etc. Quelles occasions magnifiques pour ceux qui savent

Sérénité

Pressentiment du danger



Douleur morale

Douleur physique

jouer d'un pareil instrument ! Il ne s'agit pas qu'ils soient grands, ils doivent être avant tout, mobiles, vivants, « parlants ». Et la bouche ? Surtout la bouche des femmes ! Quelle expression ne peut-on pas lui donner ?

Ont-elles les lèvres minces et pâles ? Quel charmant accent, de raffinement, de délicatesse, de malice, d'esprit, de tendresse discrète, quel charme mystérieux, quelle attirance réservée !...

Lèvres minces et pâles ? Quel choix à faire ! Sainte-Thérèse ou lady Macbeth ? Nonne ou vampire ? Que de cruautés n'expriment-elles pas ? Que de choses angéliques ou diaboliques... La vanité, l'orgueil, la fierté, la cupidité, la froide stupidité, l'avarice ; tout cela, les lèvres minces et pâles savent l'exprimer à ravir. Et l'ironie aiguë, et le sarcasme tranchant ? Tout le paradis, et tout l'enfer !

Bouche épaisse et rouge ? Ah ! le

bon rire ouvert ! Affectueux, attirant, accueillant, et tendre, infiniment ; c'est la bouche ardente de celle qui aime, la bouche de la mère, la bouche de l'inépuisable amour maternel !

Bouche épaisse et rouge ? C'est la rude ironie ou la satire étincelante... le sarcasme, qui part comme un feu d'artifice, comme une bombe ; la gaîté tonnante, plébéienne.

Bouche épaisse et rouge ? c'est-à-dire : santé, bonté, tendresse, amour, grosse farce, gros rire sensuel, épais, charnel, bouche de la ville, comme du village.

De la grande dame à la fille de ferme, les bouches, minces et pâles, épaisses et rouges, sont en matière artiste, un surprenant outil dans la mimique faciale féminine, avec pour les éclairer ou les éteindre, l'émail des dents écrasantes, broyantes, cruelles, dont les reflets luisants sont pourtant d'amou-

Suspicion

La peur



La rage

La cruauté

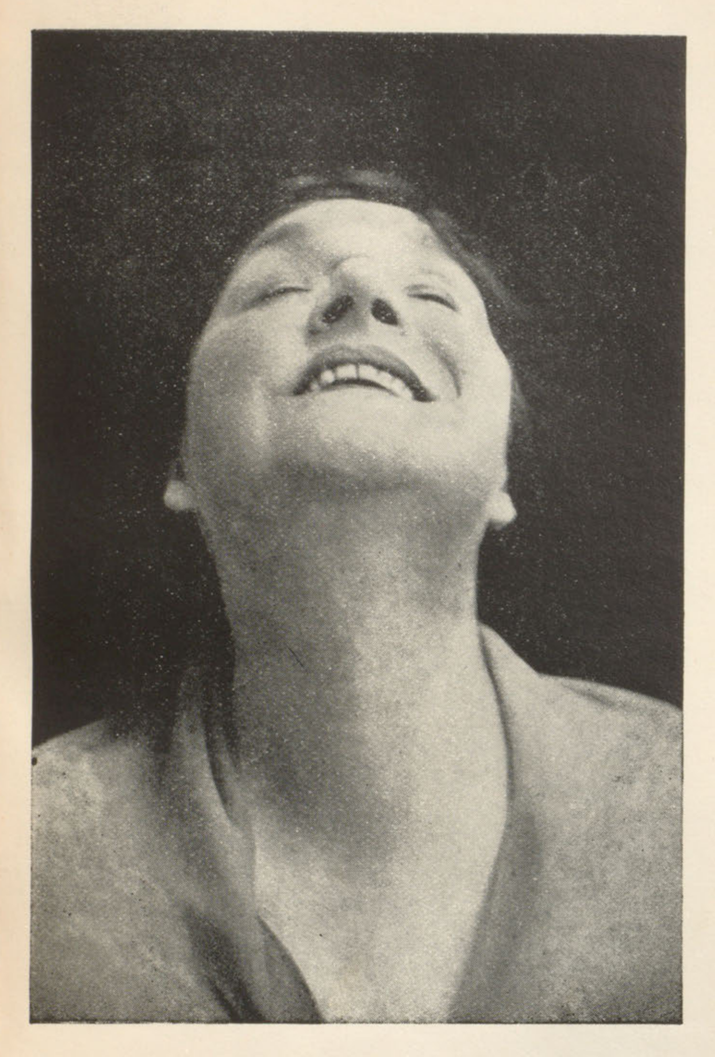
reux appels... Quelles femmes ne savent pas jouer des dents ?

Les comédiens sont bien plus habiles et plus volontairement désireux que les chanteurs d'opéra, de jouer de leurs masques, ceux-ci en ignorent souvent les ressources, et du reste ne s'en soucient pas... Les chanteurs de chansons au contraire s'attachent à « avoir de l'expression », elle n'est point toujours « de style », ni d'observation profonde, et les nuances de demi teintes ou les accents si amusants, que j'appelle des « expressions en suspens » sont souvent délaissées ou ignorées par eux, je le sais, mais quand même il y a chez le chanteur de couplets une expression faciale cherchée, voulue, travaillée.

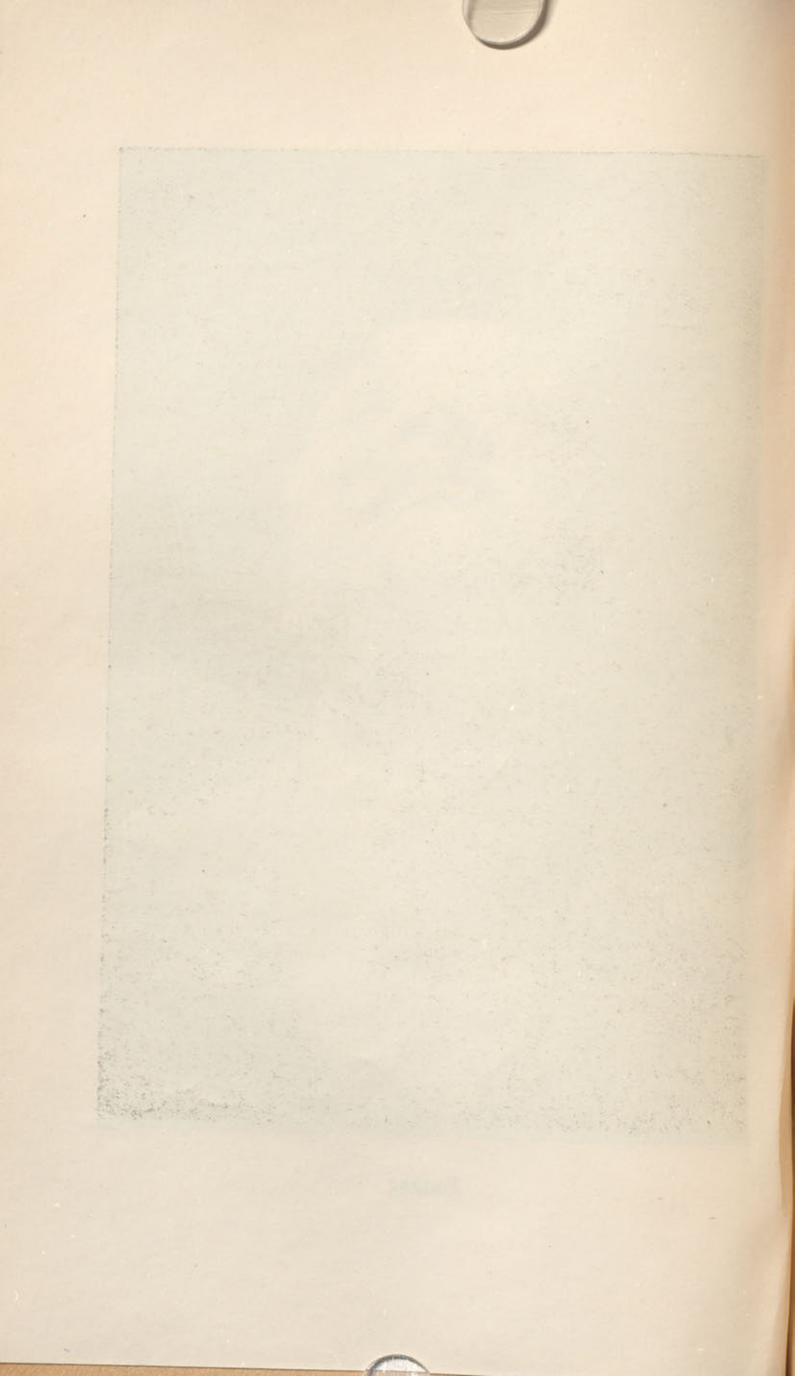
Une tête d'artiste perd la vérité de son âge. Elle est jeune et vieille à la fois, de 16 à 50 ans, ce n'est pas un crâne humain, c'est un outil truqué.

Après cet âge notre tête, enfin, reprend « Sa Vérité ».

L'art supérieur d'un grand artiste exige alors, qu'il ne se vieillisse pas davantage, en se rajeunissant trop. — L'artiste diseur de couplets peut, plus que le comédien, ne pas être jeune, n'ayant pas à personnifier visuellement la jeunesse. La chanson passe depuis des siècles, de ville en ville, de bouche en bouche, de l'enfant à l'aïeule. Quand nos printemps sont défleuris, chantons en aïeules, les chansons n'y perdent absolument rien, elles n'en vieillissent pas, et nous rajeunissent. Le tout est de savoir faire son choix, selon ses possibilités. Quoi de plus charmant qu'un grand'père qui chante...



Extase



CHAPITRE IV

L'ART PLASTIQUE

Une chose s'impose de toute nécessité à « L'Artiste » digne de ce nom, qui veut paraître sur une scène.

Qu'il s'agisse de jouer le drame, la comédie, de chanter l'opéra, ou la simple chanson il lui faudra faire l'étude de « la Plastique », cette science de la sculpture harmonieuse, qui reliera son art expressif à celui de son corps. L'habit noir de soirée n'empêche point certains chanteurs d'avoir l'air de charpentiers endimanchés, et une robe décolletée ne fait pas l'allure élé-

gante et racée. La Plastique arrive à redresser l'aspect d'une éducation primitive. A votre entrée en scène avant même d'avoir à exprimer votre talent, votre tenue physique doit informer le public de la qualité de vos apports. Votre personnalité sans style, sans tenue, créera tout de suite, une discordance entre le projet et le projecteur artistes.

L'artiste, une fois en scène, doit savoir s'y comporter, son attitude toute simple doit pourtant être « stylisée » fondée, construite, et il suffit que vous soyez arrivé à établir avec science « votre silhouette » le personnage que vous voulez être fondamentalement, pour qu'après, toutes les modifications vous soient faciles, chaque fois que votre art le demandera.

Moi, j'ai fondé ma première plastique en considérant mon matériel physique... J'ai joué de la longueur et de

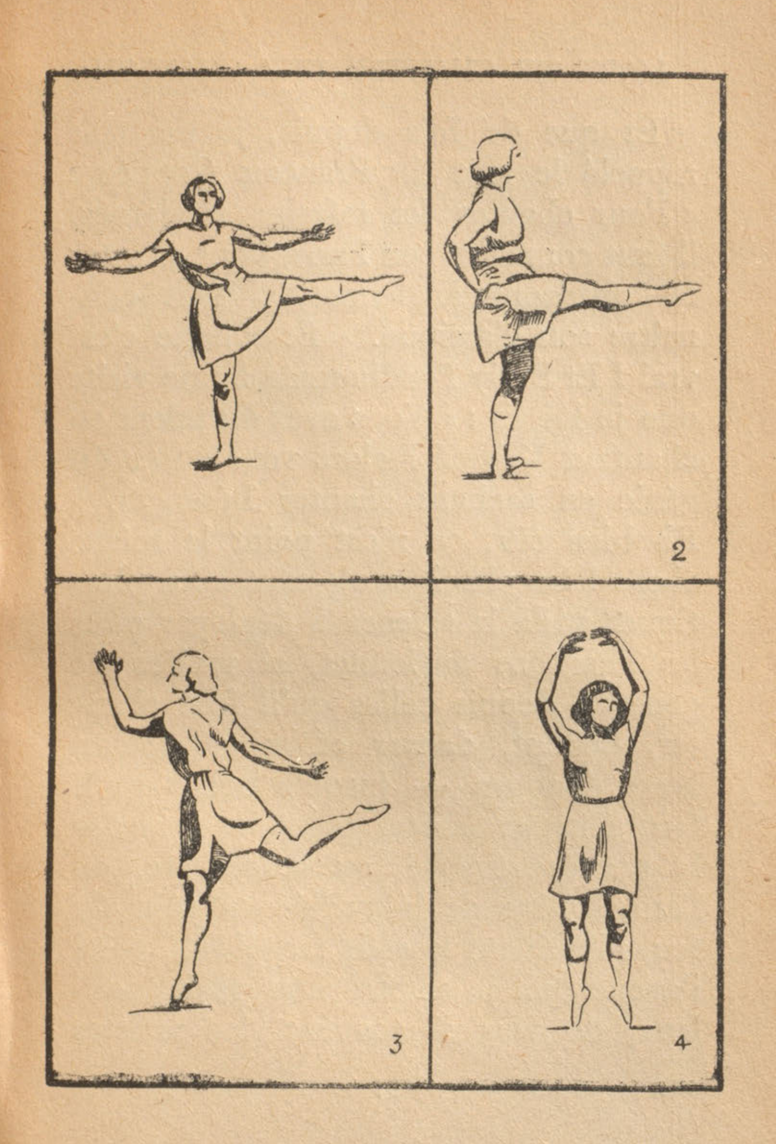
la flexibilité étrange de mon cou, la tête *droite* me faisait « arrogante », je l'ai penchée, mais alors je m'aperçus qu'il me fallait faire « un ensemble » relié, de mes bras, car, immobiles de chaque côté de mon corps, ils étaient en désaccord avec la pose de ma tête, alors je joignis les mains, les laissant tomber aussi bas que possible — et ma tête pouvait aller de gauche à droite, car ainsi penchée, elle épousait bien la forme tombante de mes épaules et la plastique de mes bras, facilitait la bonne tenue de mes coudes qui arrivaient comme ils le devaient à 5 centimètres plus bas que ma taille en leur ligne allongée.

Quand ma tête se penchait à droite j'avançais le pied gauche, et le pied droit quand ma tête se reposait à gauche, afin d'établir une très longue ligne de l'orteil au sommet de la tête — une ligne de biais toujours — Je faisais

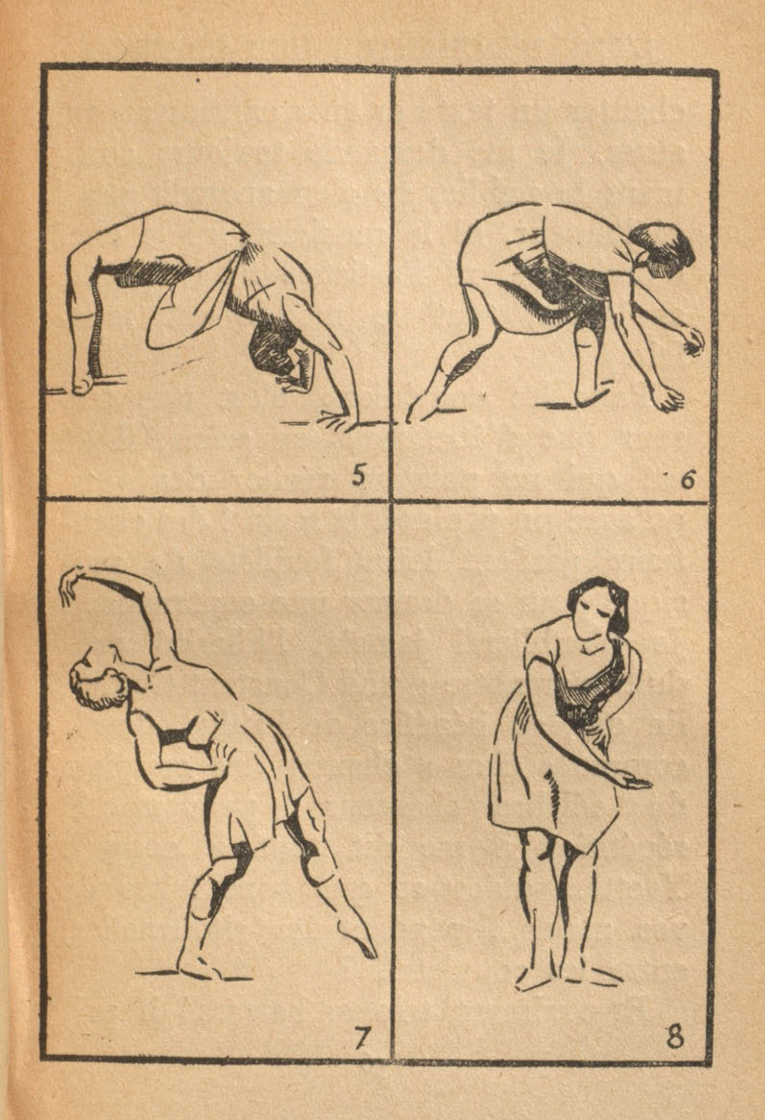
mon entrée en scène très lentement, et très simplement, les bras allongés tout naturellement pour augmenter mon impression « de longueur » et de sveltesse, mais ma sortie de scène était autre. Je ramenais mes bras devant moi afin que dégageant « mes flancs » ma silhouette vue de dos fut très fine, très mince, dégagée de toutes lignes supplémentaires.

J'avais alors cherché et trouvé la silhouette correspondant à mon répertoire « pince sans rire » composé alors, de chansons « immobiles » d'esprit chat-noiresque.

C'est à l'Eden-Concert où chaque Vendredi, nous apportait l'obligation d'interpréter « Les chansons de la Vieille France », que je m'aperçus de la différence de technique et de plastique, qu'il me fallait acquérir ! J'étais seule pour me guider, mon instinct me servit de professeur.


2
3
4

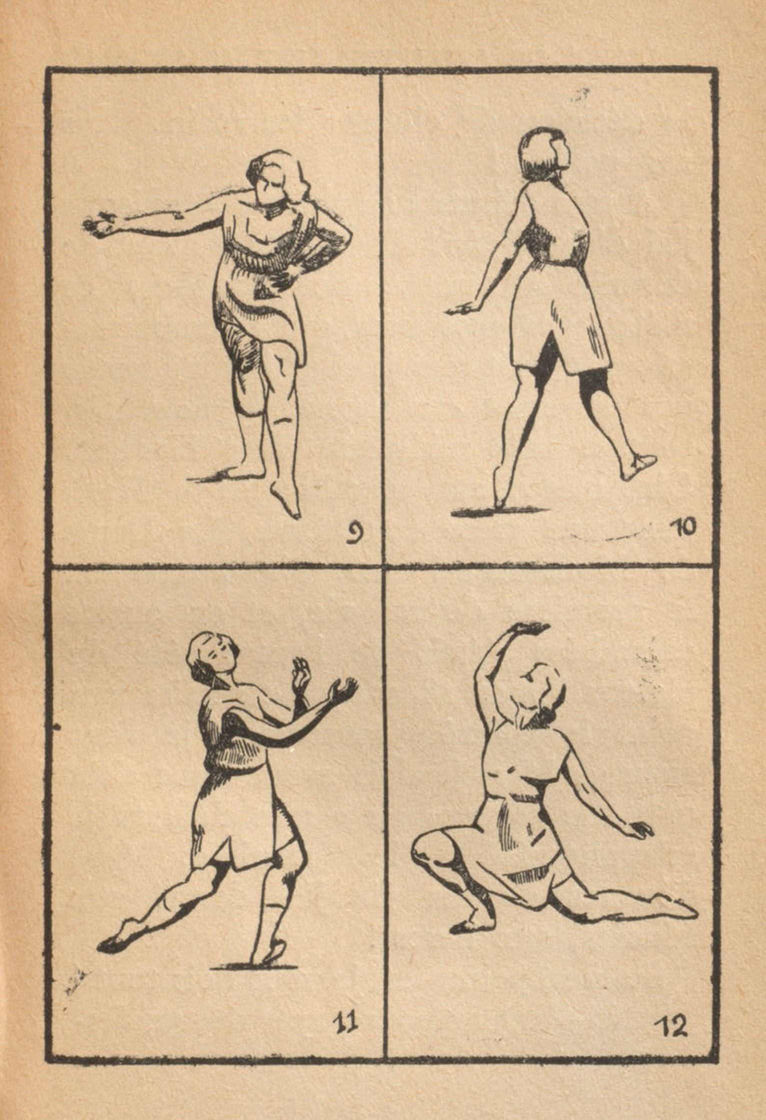
Et que de fois depuis, je me suis rappelé le mot de François Coppée : « Pour chanter les refrains modernes, il faut connaître son Paris, pour chanter les chansons anciennes, il faut connaître son classique. » Et comme c'est vrai ! Et Sully Prudhomme à une visite que je lui fis : « Vous avez du talent en chantant Xanrof ? alors vous aurez du génie en sachant chanter Bérenger. » Eh bien sûr, ce n'est point la même chose ! La plastique de toutes les plastiques voilà la science à déployer pour les chansons anciennes, si variées de genres ! depuis celles qu'il faut chanter, debout, danser et mimer, selon leurs époques — jusqu'à celles qu'il faut chanter assise, pour leur garder la pensée rêveuse, ou conseillère, ou l'atmosphère de la veillée au coin du feu, illuminant la salle familiale... aussi j'avoue que je souffre une vraie douleur, de voir si souvent des artistes


5
6
7
8

chanter un texte et en « exprimer » un autre. Je me demande toujours comment le public, ne s'en aperçoit pas ! ni l'auteur, ni le musicien, ni le chef d'orchestre, ni l'artiste ! Si le public applaudit, tout le monde est satisfait.

Pour les comédiens, c'est une terreur que d'être seuls en scène, il en est qui ne peuvent réciter des vers, qu'avec un papier à la main ! des chanteurs gardent leurs feuillets de musique pour se donner une contenance ! Je n'oublierai jamais, l'hilarité produite par notre grand Constant Coquelin qui, au bénéfice de Paulus, devait comme « clou » chanter des couplets du célèbre chanteur ; pendant la répétition il me dit tout à coup : Yvette... qu'est-ce que vous faites de vos mains... pendant les ritournelles, entre les couplets... ?

Et vraiment très embarrassé il prit


9
10
11
12

la décision de chanter les mains dans ses poches !

A mes débuts « au théâtre » (puisque j'ai d'abord *fait du théâtre* » avant de devenir » diseuse de chansons) ce n'était pas mes bras qui m'embarrassaient, c'était mes jambes ! Je ne savais pas traverser une scène, j'y marchais, comme une midinette dans la rue... Oh ! mes débuts aux Bouffes du Nord dans une pièce de Dumas, La Dame de Monsoreau ! une robe à traîne... la première de ma vie, et en quatre enjambées j'étais de l'autre côté du plateau ! mes 18 ans ne connaissaient point le contrôle musculaire je vous assure ! Mais je dois avouer que sitôt que « je comprenais » mes défauts je m'appliquais à les corriger. Que d'heures de ma vie j'ai donné aux Musées, aux livres !

Statues, peintures, je vous dois tout ! Jamais d'argent pour payer des profes-

seurs, j'ai dû tirer de moi les conseils, les remèdes, et leurs applications ! C'est le contrôle de l'élégance « Immobile » qui m'a donné le plus de mal, en ma jeunesse.

Je me rendis compte de suite, que notre entrée en scène, précise la qualité de notre apport — notre sortie, celle de notre culture — et je m'appliquais ! Mais les musées furent mes amis et ceux de tous les pays m'enseignèrent richement.

En effet, comment chanter bellement une Légende Dorée, sans l'enluminer du souvenir plastique des « Primitifs » ? Comment « gesticuler » une chanson de toile, un chant de croisade, une aube, une verderie, etc. sans connaître les documents qui les éternisent dans la mémoire humaine ?

Peut-on vouloir danser quand on a les jambes paralysées ? Et pourquoi se contenter d'à peu près, ou de men-

songes quand les Vérités sont là ? Doit-on mettre en balance l'ignorance du public et la paresse de « l'artiste » ?

Et l'artiste cultivé doit-il renoncer à la joie des études éternelles sous ce prétexte que la masse s'en moque ? Et d'abord, à quel point s'en moque-t-elle ? A part une humanité crapuleuse, une tourbe spéciale, toutes les autres classes sociales, ne reçoivent-elles pas *inconsciemment* le beau cadeau de l'enseignement artiste ? Même l'élite qui dit : c'est un grand artiste, l'affirme sans en savoir *tous* les pourquoi, mais il le sent !

Les « bastringuards » des scènes n'ont pas de « carrières », dignes de ce nom, s'ils ont parfois un gros succès, de quoi est-il fait... ? Et par qui... ? Qu'en restera-t-il ? Que signifie-t-il ? De quels apports enrichit-il les sciences artistes ?

Gardez-vous de croire que le cos-

tume, les draperies, cacheront vos gaucheries plastiques, les chiffons épousent les lignes du corps, et en resplendissent ou s'en enlaidissent.

La même robe portée par deux femmes de grâces très différentes, n'est point la même ? Il faut donc, avoir le sentiment de la Sculpture, et perpétuellement « dans la chanson » s'en soucier, car un programme de concerts comportant douze ou quinze types de chansons, oblige à dépenser une énorme science plastique ! Il ne suffit pas d'avoir le visage des couplets que l'on récite, il faut en avoir le corps et à défaut du corps « l'allure » plastique.

Si Dieu vous a doué d'un corps harmonieux, votre tâche de sculpteur sera facilitée. L'artiste de pantomimes base tout son art sur la sculpture. La scène Française garde le grand souvenir du mime Debureau.

Le célèbre acteur muet, avait tant d'éloquence dans son corps, ses bras, ses mains qu'il s'exprimait en splendide clarté autant par eux que par son visage.

Dans mon école de New York je suscitais à mes étudiantes des expressions sculpturales, je les faisais monter sur des carrés de bois, des socles recouverts de velours noir et en maillot de gymnasiarques elles répondaient à mes vouloirs. Mais combien de déceptions combien de larmes quand par exemple je disais : Voyons... posez moi *la peur* et que triomphante, le visage convulsé d'effroi, l'élève le cœur battant attendait mon verdict... alors de mon grand châle je lui couvrais *la tête*, ne laissant voir « que le corps » et toute la classe de constater que : ça n'y était plus ! Que de statues si, on leur coupait le cou, seraient dégradées de leur signification ! Mais la Victoire

de Samothrace, décapitée, reste en marche ! Le Discobole guillotiné fait du sport. Et voilà notre art.

Ah ! la plastique... la fierté du port de tête, l'aristocratie des épaules bien en place, des bras savants, des mains éloquentes, des jambes bien posées allongeant ou raccourcissant le caractère « physique » du personnage à créer et y faisant participer les voiles qui les recouvre !

Les épaules de Madame Jeanne Hading entrant dans un salon de je ne sais plus quelle pièce ! la plastique de Sarah Bernhardt jeune ! Celle de De Max ! la fierté plastique du cou, du menton de la Duse ! et Coquelin au visage commun, à l'allure peuple, et qui, petit et ventru arrivait, quand il le voulait à dissimuler tout cela ! Et Cerny jouant l'affaire Clémenceau, quel galbe ! et cette étonnante, Madame Pasca, quelle ligne elle avait ! Et la

plastique dans sa décomposition, quelle science et quel amusement !...

Toute actrice, même n'ayant pas un joli visage, sera parfaitement apte à jouer les rôles des grandes héroïnes si elle a de la plastique, si elle a *de la ligne*, si elle a un port imposant, de la noblesse, si elle a toute « la branche » que donne l'art plastique ! Mais quelque importante que puisse être l'harmonie plastique, il est entendu qu'il ne faut jamais sacrifier la vérité du sujet, aux commandements de la plastique ; il faut savoir déformer sa beauté plastique dans l'intérêt de l'art. Voici qui montrera ce que je veux dire :

La sculpture du moyen-âge s'est servie quelquefois, pour la décoration des œuvres architecturales, des jongleurs, des bouffons, qui passaient à travers les villes, dansaient, chantaient dans les rues, et s'essayaient à faire rire les gens, par les contorsions de leur visage,



Le piège des dents

et de leur corps. Un grand nombre des gargouilles des cathédrales fameuses ont été suggérées aux sculpteurs du moyen-âge, par ces grimaciers, ces bouffons. Leur plastique est une étude fort curieuse, dont beaucoup de cathédrales nous donnent des exemples.

Je ne fus donc, nullement embarrassée ou surprise quand à New-York Miss Wilcoxon, qui était danseuse, vint me demander, à moi, chanteuse, de l'instruire dans l'art de la danse. Il s'agissait, pour elle comme pour moi, d'établir un lien, entre *mon art*, et sa technique physique. Ce lien fut aisément trouvé. Miss Wilcoxon dansait *la musique*, elle ne l'exprimait que par des poses déterminées, elle faisait de la : cheironomy. J'ai pu lui apprendre à traduire la musique *en idées*, la pensée musicale en paroles, et à traduire pensées et paroles en mouvements plastiques et en attitudes. C'est ainsi

qu'elle est devenue mime et professeur.

Un jour elle me demanda de la musique médiévale pour danser une danse gothique, je mis sous ses yeux d'abord des documents de sculpture tels, qu'ils l'obligèrent à faire trois mois d'études quotidiennes avec des acrobates. Une fois ses muscles préparés, je lui fis reconstruire les poses torturées des « Gargouilles » avec, aux temps d'arrêt de la mélodie, *des visages* s'accordant avec son corps grotesque. A un de nos spectacles elle dansa cette (Estampida du XIIIe) et eut un énorme succès ! Elle arriva par ses « maîtres acrobates » à avoir des muscles de fer, qui lui permettaient une immobilité absolue et très longue sur une seule jambe, l'autre jambe, accrochée du pied à son genou, et la précision, le rythme étaient tels, que tous les danseurs de New-York venus la voir en restaient


13
14
15
16

émerveillés ! Mais... suppression absolue du désir de rester *jolie* bien entendu !

— Voir Mounet Sully jouer Œdipe n'était-ce point assister à la plus stupéfiante, à la plus somptueuse leçon de danse antique ? Quelle plastique que la sienne ! Les anciens disaient : Allons voir « danser » Phèdre, parce que la grande culture physique des Grecs reportait tout à la danse. Sarah Bernhardt eut été une grande danseuse dans l'antiquité, et Isadora Duncan une grande tragédienne. Dans les dialogues de Lucien j'ai puisé beaucoup de conseils ! C'est Lucien qui m'expliqua que « La Danse », dans le sens antique du mot, signifiait la science expressive de toutes les passions, quand une série de « mouvements » avait un tracé expressif, *un scènario*, cela s'appelait « Pantomime ».

Quand les « mouvements » n'étaient

que des « attitudes », cette danse s'appelait « cheironomy ». Quand ces attitudes, ces suites de danses étaient mesurées, par un rythme musical, cet art prenait le nom « d'orchestrique ».

Simonide appelle la danse : La poésie muette. C'est significatif.

Dans la chanson, elle est une étonnante inspiratrice et correspond à l'art dramatique également, puisqu'elle est un des piliers de son interprétation.

— Par la liste des types de danses grecques, on verra tout de suite quelle relation elles ont avec les arts qui nous occupent :

La danse sacrée (honorant les Dieux) quelle inspiration pour chanter, exprimer les vieux Noël en forme de mystère à personnages !)

La Danse dramatique.

Les sept Danses tragiques?

Les Cinq Danses *comiques.*

Les Deux Danses *satyriques.*

Les danses *lyriques* innombrables.

Les Pantomimes, la danse d'Adonis, celles d'Aphrodite, d'Apollon, Charites, Dactyle, Danae, Dapliné, Diosgonai, Europe Geranos, Gingras, Glause, Gypon, Hector et ses exploits, Heraclès, Horai la danse des saisons, etc. etc. La danse dite : Pythagorike, qu'un danseur nommé Memphir, marchait, mimait, jouait, interprêtait si splendidement, que l'œuvre philosophique du Maître inspirateur, était plus claire à l'auditoire, que n'importe quels discours enseignants !

— Et les danses *guerrières?*

— Et les danses *domestiques*, familiales ? rendant plastiquement la vie populaire.

C'est il y a 35 ans dans un traité de danses antiques que j'ai appris mon métier de chanteuse, et il y a 10 ans à New-York que dans une encyclopédie, je lus que *La Danse du Vin* célébrée

le jour des fêtes de Bacchus était devenue à travers les âges une danse *chantée* remise en vogue au XVIe siècle : *Le Cycle du vin*, faisant partie de mon répertoire.

Je ne peux plus me rappeler le nom du danseur grec qui devint célèbre par la façon dont il « mimait », dansait les phases des couplets, mais je ressentis une extrême fierté en lisant que « ma danse » chantée, était la parfaite copie de celle de ce célèbre grec. Mon inspiration venait de loin. Il y avait dix ans que je chantais le Cycle du vin qui me fut envoyé de Toulouse par un amateur de vieilles chansons.

A propos du Cycle du Vin, la première année de la guerre en 1914, je fus appelée dans un hôpital près de Saint-Augustin, une petite maison où l'on avait installée environ deux cents blessés du « tympan ». Ils étaient sourds à jamais ! Un chirurgien eut l'idée de

me faire venir, me disant dans sa lettre de n'apporter que le *Cycle du Vin*, car il s'agissait *d'expériences* à faire. J'étais fort intriguée, vous le pensez ! On me fit monter sur une estrade improvisée, et l'on passa, après que j'eus chanté, des fiches de papier à chacun des blessés. Ces papiers disaient : Qu'avez-vous entendu « des yeux » de ce qu'on vient de vous chanter... ? *Tous* sans exception écrivirent sur les petits papiers : La cueillette de la vigne, la fabrication du vin.

Voici la danse chantée inspirée des Grecs et qui se prête à la plus naturelle, la plus charmante plastique :

Le vigneron
Va planter sa vigne
Vigni, vignons, vignons le vin
La voilà la jolie vigne au vin
La voilà la jolie vigne !



Chanson dansée par Me Yvette Guilbert.
Le Cycle du vin (XVIe siècle).

De vigne en branche
La voilà la jolie branche
Branchi, branchons, branchons le vin
La voilà la jolie branche au vin
La voilà la jolie branche !

De branches en grappes etc. etc.

De grappes en hottes

De hottes en cuves

De cuves en tonnes

De tonnes en verres

De verres en bouches

De bouche en ventre

De ventre en terre

On voit l'action comme un ruban illustré qui se déroulerait...



Chanson dansée par Yvette Guilbert.
Le Cycle du vin (XVIe siècle).



Une danse chantée par Me Yvette Guilbert.
(*Ma cousinette*) XVIIIe siècle.



Yvette Guilbert dans une légende dorée :
Marie Madeleine se voudrait marier — s'en va les hommes supplier.

Sans nul doute, l'art de dire, et la plastique sont tellement unis, que si les paroles ont besoin de plasticité pour pousser l'expression jusqu'à sa limite, la Plastique a besoin de texte pour être complète. Texte musical ou autre.

La danse n'est qu'une *pensée* musiquée, et les mots qui la traduisent, ce sont nos attitudes, nos gestes, notre corps.

Tout est dans tout.

Une main qui n'a qu'un doigt est-elle une main ? Un interprète de la chanson ignorant, omettant un seul des points capitaux dont je parle, n'est point digne du nom de *grand Artiste*, étant incomplet.

Supposons que le *poème* de Mallarmé dont Claude Debussy s'inspira pour son *après midi d'un faune*, n'ait point existé, croyez-vous qu'un vrai poète en écoutant cette musique si caractéristique ne



Yvette Guilbert dans une chanson tragique du XIIe siècle.

(Sortie de scène)

l'eut point traduite dans le sens de Mallarmé ? N'avons-nous pas vu le danseur Nijinsky traduire poème et musique par sa plastique ?

Non... non, ne croyez point que ce soit pédant de demander au chanteur de chansons de s'y préparer plastiquement.

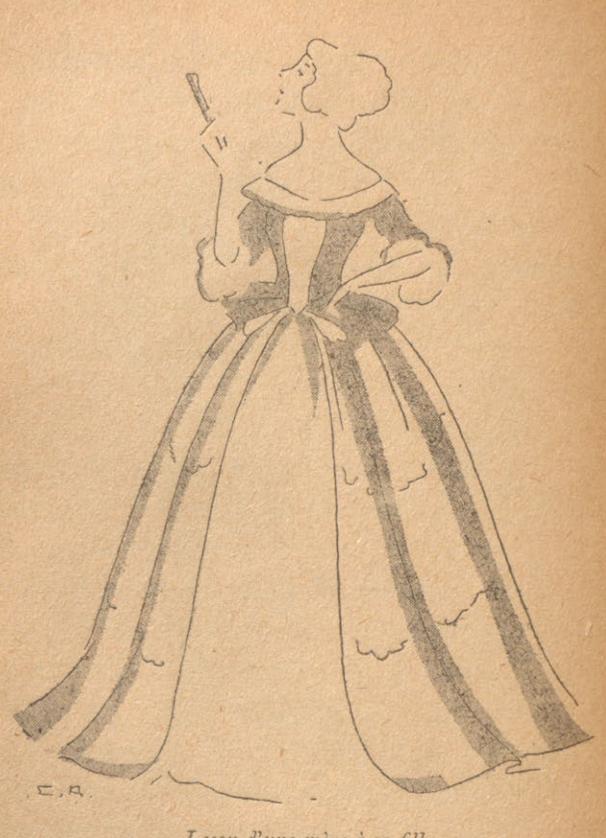
— Je sais moi quelles furent mes études à ce sujet ! L'étude de la plastique fixe aussi celle des époques, un mot, une phrase vous met sur la route du geste à faire.

Une chanteuse de Music hall qui me fit l'honneur de « continuer mon répertoire » chanta une de mes vieilles légendes, recueillie par mes soins et qui, passant à travers les siècles se déforma. Toutefois une ligne en précise encore la source lointaine, et son inspiration de « l'antiquité » en tout cas :

Je m'en allais au jardin prier Vénus



Estampida du moyen âge dansée par Yvette Guilbert.



Leçon d'une mère à sa fille.

Chanson du XVIIIe siècle, chantée par Yvette Guilbert.

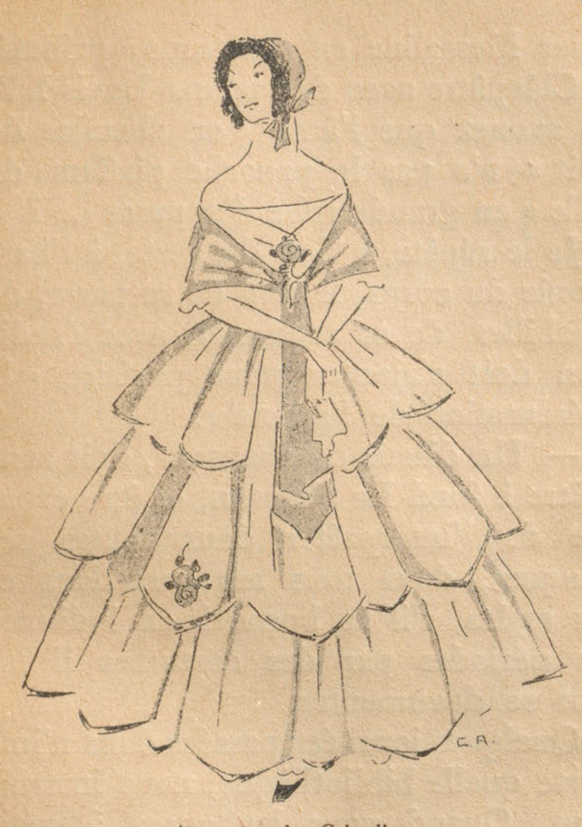


Une chanson anglaise du XVIIIe siècle.
The Keys of Heaven.

dit un couplet, cela est net et suffit pour en fixer plastiquement l'époque ? Mais, cette charmante femme pria « Vénus » la déesse païenne, du même geste qu'elle prierait la très chrétienne moderne petite Sainte Thérèse de Lisieux.

Même geste ? Même plastique ? Oh mais non, chère madame... Saluait-on Néron comme on salua Louis XIV.

La plastique apprise, constitue l'aisance dans le port du costume et la science d'y adapter ses gestes. On marche selon les robes que l'on porte. Je dirai même qu'on prend l'âme du costume que l'on revêt, et c'est si vrai que si j'ai à danser une ronde chantée du XVIIe siècle, en robe moderne, je me sens manquer de gaîté fanfreluchée, et mes mots sont démaquillés de leur poudre. Imagination, direz-vous ? Peut-être. Mais cela m'incommode ; autant que de voir une chanteuse d'Opéra



Au temps des Crinolines.

Eh bien ma chère... il était mon amant.

Chanté par Me Y. G.

jouer Messaline en « costume » pailleté et Cléopâtre avec des talons Louis XV. Et avouez que l'âme « en chemise de nuit » n'a pas le panache piaffant de celle « en grande robe d'apparat »... ?

Je le répète, à l'art du geste, à l'harmonie du corps, le don de se parer, de s'habiller, de se costumer, avec érudition doit s'ajouter pour parfaire « la présentation de l'artiste ».

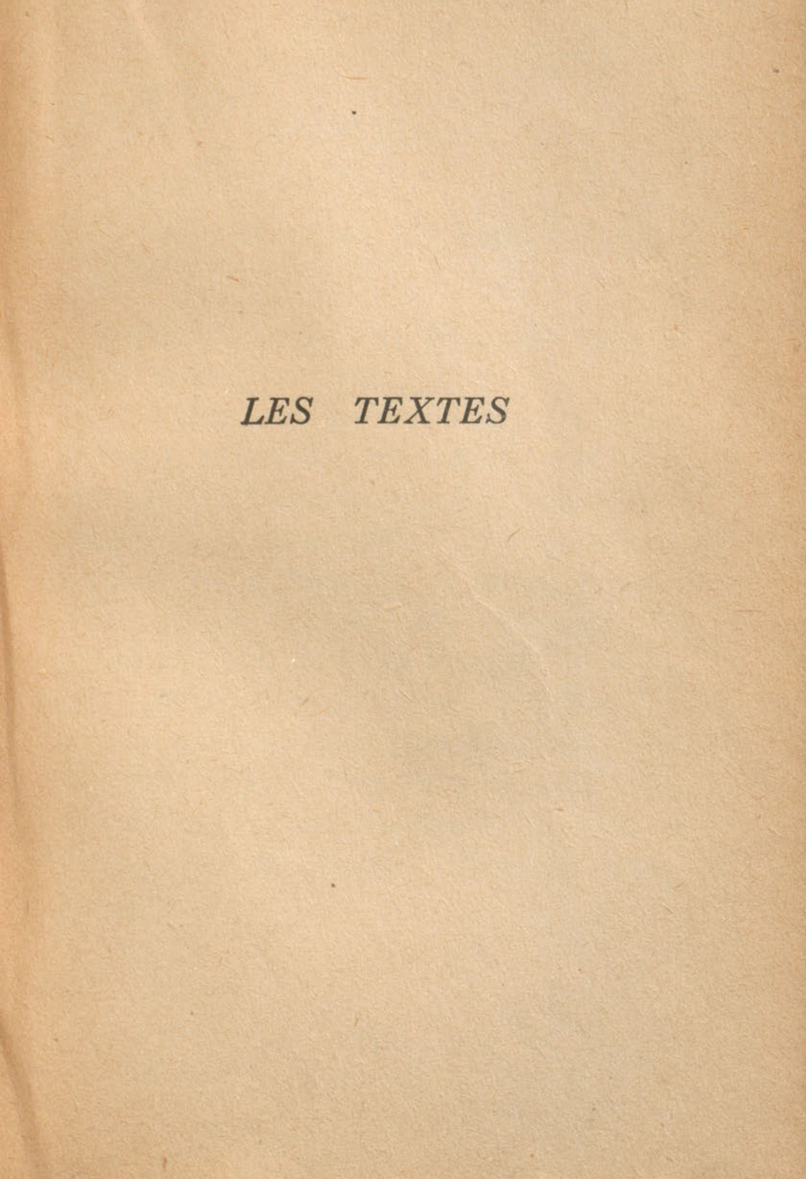
— Un diseur de chansons, doit connaître à fond La chanson, et être capable de l'interprêter dans toutes ses époques, dans tous ses caractères et ses styles, s'il se borne à en indiquer les périodes par des costumes il lui faut se documenter.

Quelques journées passées dans n'importe quelle bibliothèque, nous instruiront. Quand vous les aurez à vêtir ces costumes, vous apprendrez, à les animer, à les faire vivre sur vous et vous apprendrez aussi qu'une femme

chantant avec une robe de style Renaissance, ne fait pas la même révérence, que si elle est ajustée dans une robe à grands paniers Versaillais, et que la traîne d'une jupe du XVe empêche de marcher à l'allure d'une midinette courant déjeuner !

— Oh ce diseur de couplets qui à l'Etranger s'inspirait de mes efforts et piquait de sa fourchette dans mes programmes du XVIIe siècle, mais y ajoutait un chapeau Louis XI sur une perruque Louis XIV ! Et qu'il était content...

LES TEXTES



CHAPITRE I

LEUR PÉNÉTRATION ET AMPLIFICATION

Qu'est-ce pour un chanteur que le texte d'une chanson ?

— RIEN ! qu'un fil rouge, un tracé, souvent mal fait, incomplet, qui s'arrête sans atteindre son but, sans fixer la totalité pensive intérieure du poète, — alors je m'en sers, de ce texte, comme d'un guide, simplement, ce sont les petits cailloux du Petit Poucet...., semés pour reconnaître sa route... Ce fil rouge m'aide seulement à comprendre *l'idée du sujet*, qui inspira l'auteur, car c'est moins, des mots employés, que de la *Pensée*, que la chanson tirera sa signification.

Les paroles écrites d'une chanson ne sont pour moi qu'un accessoire. C'est le *sujet* qui m'importe, *c'est lui qu'il faut chanter*, *dire*, *exprimer*, rendre vivant.

Souvent je modifie les paroles, quand elles affaiblissent *le sujet*, je les remplace par d'autres qui me harcèlent aux heures d'études. Ces paroles arrivent toutes seules au texte, le renforcent, et c'est si vrai qu'elles le parfont, elles le fixent, elles le précisent, l'enluminent.

— Je ne m'occupe jamais de trouver un texte de chanson, mais un sujet, et très souvent le sujet trouvé, mon texte vient tout seul. A mes débuts, je donnais presque toujours à mes chansonniers, les sujets, et le plan des strophes, et leur tâche consistait à parfaire mon scénario, et mes vers, quand ils les trouvaient insuffisants.

Je me suis fait de nombreuses chansons ! Je ne les signais pas toutes. La plus célèbre fut : *Je suis Pocharde*,

c'était très mauvais, mais scénique ! et à mon début je ne cherchais rien d'autre, car je savais que mon interprétation camouflerait la puérilité des petits vers. — C'était une de ces chansons qui font qu'on regarde l'interprète plutôt qu'on ne l'écoute, et je l'avais écrite : « en scènario actif » bien plus qu'en « couplets » poétiques.

Partant de ce principe que c'est le chanteur, et non l'auteur, qui est le véritable créateur d'une chanson, je m'attachais à pénétrer profondément mes textes, c'est-à-dire « leur pensée » et leurs conséquences. Les petits mots écrits, m'aidaient surtout à lire ceux qui ne l'étaient pas, et je m'employais à en faire le morceau de résistance de mes interprétations, c'était le jeu adorable de la difficulté.

Que de fois m'a-t-on dit : Mais il n'y a rien dans vos chansons quand on les lit ? Ce n'était pas juste. Il y avait

tout ce que j'y trouvais, mon art était de savoir les lire (au-delà de leur écriture voilà tout). Ah ! l'amusante acrobatie que de jongler avec « des refrains » ! Des babioles de mots, insignifiants pour tout le monde, et si significatifs pour moi ! Ils reviennent dans les Chansons Populaires jusqu'à dix fois, douze fois, et chaque fois on les fait entrer et sortir de scène, avec un maquillage différent, une cellule nouvelle, un sens nouveau, et des mariages successifs, avec les couplets auxquels ils sont liés, car quoiqu'on dise, les vieux poètes populaires ne les ont pas mis là, sans savoir pourquoi. La preuve, c'est qu'ils deviennent l'âme du corps des couplets. Burlesques ou tragiques les refrains ont leurs racines (cachées le plus souvent, mais elles sont là). Voyez *La Glu*, avec ses lonlonlaire, lonlonla, quel aide pour exprimer le surplus de ce qui est écrit, pour amplifier la

puissance tragique du drame en même temps que la valeur de son texte !

Ces lonlonlaire, lonlonla, comme ils aident à rythmer l'allégro du crime, la bousculade de l'attaque, le corps à corps dans les halètements... et lonlonlaire ! Et lonlonla ! pour, dans un diminuendo expliquer l'atroce *peur* de l'assassin, quand dans sa fuite, il tombera avec ce pauvre cœur, sur le sol de la route, où il court éperdu, les mains rouges de sang. Et quel effroi d'entendre alors le cœur parler, gémir ! déjà en route... loin de la terre, modulant ses lonlonlaire d'agonie, ses lonlonlaire si miséricordieux, si anxieux ! T'es-tu fait mal mon enfant ? Comme je fus longue à trouver ce dernier « lonlonlaire », il me le fallait mystiquement, surnaturel, ce cœur mort et qui parlait ! Je voulais l'équivalence de la pensée poétique, dans l'interprétation, et c'est en le *récitant* que, trouvant l'accent

tant cherché, je le transposais alors, musicalement, en accents de même valeur : La Glu de Richepin est devenue, célèbre dans le monde entier.

La grande et sublime Thérésa à laquelle je succédai à mes débuts au Concert Parisien interpréta La Glu sur une autre musique, que la mienne, écrite par Gounod, parce que disait-elle elle n'aimait pas cette musique de Gounod... Eh bien, non, Thérésa que j'ai beaucoup connue, avait trop de puissance vocale pour dédaigner la musique de Gounod; artiste comme elle l'était, je suis sûre qu'elle avait senti comme moi, l'absolue nécessité d'immatérialiser le final de l'œuvre, et n'en avait pas trouvé le moyen, dans les ressources de sa voix *à registre unique*, à laquelle le « Falsetto » était peut-être impossible ? Mais Thérésa pouvait avec « sa » musique arriver à un autre effet, et quoique limitée elle

était prodigieuse ! Elle avait l'âme d'un poète...

Parlant de poète, je pense à Jules Laforgue.

Pour interpréter Jules Laforgue et Charles Baudelaire, il faut connaître toute leur œuvre, car la lecture d'une de leurs poésies, ne suffit pas pour connaître l'âme qu'ils possèdent, les desseins qu'ils poursuivent, et la personnalité de leur pensée. C'est en lisant la *prose* de Laforgue *(Moralités Légendaires)* que j'ai compris *presque* tous ses poèmes, il en est encore qui m'échappent.

Dans la prose, Laforgue se démasque et expose au soleil les secrets de son front, alors cela va tout seul.

Quand l'art poétique l'empoigne, la réduction de sa clarté est telle, parfois, que seule une élite jouit de son génie et à cause de cela la foule l'ignore.

J'ai voulu un jour m'amuser à faire

applaudir un de ses poèmes, et la foule s'est tout à coup « intéressée »... puis avec le temps, elle s'est éprise de ce poème, et aujourd'hui, elle le réclame dans mes programmes de concert ! Madame Rachilde m'a dit et écrit, avoir *pénétré Laforgue* par mon interprétation de *Notre petite compagne*.

Mais que d'heures d'études... que de découragements pour clarifier l'œuvre Laforguienne vis-à-vis d'auditoires si mêlées...

Comment interpréter *Cette petite compagne* pour que les illettrés puissent ne point me soustraire la joie de la chanter ? Comment « exprimer » la hantise du dédain, du mépris, de l'amertume, du mysticisme, de l'idéal déçu, du magnifique poète ?

Je lus et relus ces vers dont je voulais faire « une chanson » et tout à coup je m'aperçus que les quatre premiers vers étaient la synthèse absolue de tous les

autres. Je n'avais qu'à les répéter après chaque strophe, en faire un refrain, et tout devenait clair pour *Monsieur tout le monde !* J'étais folle de joie ! L'amplification de mon texte était trouvée en même temps que sa clarification, sa pénétration ! Restait à créer *l'atmosphère* de cette *Petite compagne*, son cadre, qui la rendrait « visible », vivante, car dans Laforgue c'est la peinture d'un *caractère symbolique*, et moi j'en devais faire transparaître, paraître, *l'inspiratrice* — et son image. Difficile et passionnante entreprise !

Difficile, parce qu'aucun musicien ne savait me satisfaire, ils ne me comprenaient pas, et ne pénétraient pas Laforgue, et je ne savais pas m'expliquer, je sentais, instinctivement ce qu'il me fallait avoir musicalement, mais je n'étais pas précise avec moi-même. Un jour, tout à coup, ma vision devint nette, cadre, gestes, musique synthé-

tique, j'avais tout trouvé, enfin ! J'en étais fiévreuse. Mon atmosphère ?... une boîte de nuit chère aux femelles d'amour. Son geste ? fumer ! pour obtenir du dessin de la bouche et de l'œil, de multiples effets. Tout, tout, tout y était, sans qu'un seul mot du texte fut changé naturellement. Je chantais « ma trouvaille » devant un groupe de gens de lettres, l'effet fut énorme. Mais sans la lecture de sa prose aurais-je pu pénétrer la terrible angoisse et les amertumes ironiques de Laforgue ? Je ne sais pas... J'aurais certainement exprimé ses six quatrains, mais pas deux cents pages de sa tourmente et je crois avoir fait cela, n'est-ce pas Rachilde ? Baudelaire fut plus facile à comprendre, mais plus difficile à interpréter, il est trop parfaitement architectural et demande du lyrisme vocal ; je n'en ai pas.

CHAPITRE II

COMMENT CRÉER L'ATMOSPHÈRE ?

Il y a beaucoup de sortes d'atmosphères à créer dans l'art des chansons.

Et d'abord qu'est-ce que l'atmosphère d'une chanson ? C'est quelquefois son quartier, son pays, son costume, l'accent, le patois du langage, c'est-à-dire son *cadre*. C'est aussi, quand les couplets ont des actions où de multiples personnages surviennent, la façon de créer « l'ambiance », par *le style* de chacun d'eux, — on emploie alors la sculpture, la peinture et la musique tout ensemble.

Chaque personnage aura la voix de ses gestes.

Chaque personnage aura les gestes assortis à la couleur de son caractère.

Et la voix, musicale ou parlée, en totalisera l'harmonie et la précisera.

Pour créer l'atmosphère des époques différentes ? C'est à la plastique que j'ai recours, elle seule peut venir à mon aide et à l'aide du public qu'il faut que je transporte dans le siècle où se déroule mon action, chantée ou récitée. Si, par exemple, je chante une pastorale Louis XV, où un seigneur et une bergère se saluent, c'est le salut du seigneur que je *tricornerai*, parce qu'il précisera l'époque, par l'action de mes doigts, et la manière dont mon « tricorne » imaginaire, passera sous mon bras, pour s'y ranger, et s'y maintenir. Si au contraire, j'ai affaire avec un chant où l'époque Louis XIV se profile indiquée par la date de la chanson ou le style de son

texte, mes révérences, ma tenue en ses détails, en feront la différence. J'ai vu un jour une chanteuse se débattre avec un texte dit « chanson de cour » de la Renaissance, entrer en scène et en sortir avec des gestes de... La Camargot ! Quant à son texte, il devenait « poudré », c'était déconcertant d'ignorance ; elle fut très applaudie.

La sensation du recul des ans, de la remontée vers le passé, doit aussi se créer, surtout dans les vieux textes légendaires, auxquels il faut donner « l'odeur » de leur temps, pour en augmenter le mystère ou l'émotion. Vous obtenez cela par un *long silence*, établi, ou par vous, ou par la musique qui prélude seule, afin que *muette*, votre plastique (de la tête aux pieds) soit si expressive qu'elle suggère ce que vous pensez : Il était une fois... Puis vous commencez à chanter. Vous pensez bien que je fais une différence entre

commencer un récit par : Je viens de voir ma grand'mère ! et... autrefois... il y a 60 ans... j'ai vu ma grand'mère ! c'est la différence du silence avant cet « autrefois », qui crée l'atmosphère de la durée du temps. C'est très habituel dans la récitation, c'est aussi indispensable dans la chanson, pour créer cet atmosphère qui transporte votre public là où vous voulez, et cela quand vous le voulez.

Quelquefois, il me faut varier mes principes, en raison de la forme de la ballade, ou de son titre, alors mon procédé change. J'annonce le titre, fût-il du XVe siècle comme n'importe quel autre titre. Mais cela fait, un grand silence, et c'est de l'œil alors, que je crée mon atmosphère. Mon regard se promène lentement sur mon public et de *mes yeux sortent ces mots :*

Savez-vous pas ce qui arriva autrefois ?... Et je commence à chanter :

Quand Jean Renaud de guerre revint...
Tenant ses tripes dans ses mains
Sa mère à la fenêtre en haut
Dit voici venir mon *fils Renaud !*

Le public me suit dans « le passé », l'atmosphère en ayant été créée.

Il voit Jean Renaud revenir en son château ; il imagine des tourelles, des pont-levis, etc., etc., toute l'imagerie médiévale lui est suggérée, puisque je la porte en moi.

Dans une légende que je chante : Le voyage de Joseph et Marie à Bethléem, il y a non seulement « le voyage » à raconter et des personnages à faire intervenir, mais il y a, à exprimer *la durée du voyage*, et à donner au public, l'illusion *du temps qui s'écoule*, les longues heures de marche, du couple, à travers les villages orientaux de Nazareth à Bethléem ? Alors, après de longues journées de recherches de toutes sortes, je m'ins-

pirai du crieur des minarets orientaux et lui fit parler, crier les heures de la nuit que j'ajoutais au texte.

Vous le voyez, rien ne peut être absolu dans la chanson, chaque texte amène sa variante expressive. Là, un silence ; là, un accessoire. Un silence pour le temps passé, un accessoire pour préciser le temps qui passe, pendant le temps *présent*.

Il y a dans chaque chanson mille occasions d'en chauffer l'atmosphère.

Le texte, ou la musique, peuvent devenir également vos inspirateurs. En AJOUTANT un *Requiescat in pace* j'atmosphérise en 12 mesures grégoriennes : une procession *qui fait le tour de la maison*, dit le texte. L'atmosphère du service funéraire (sujet de la chanson) est ainsi décuplée d'intensité et le public en « visualise » la réalisation.

L'atmosphère de cette chanson se fixe par le jeu des personnages qu'elle

met en route, chacun d'eux est une marionnette, mue par les gestes du chanteur. L'interprète doit donc s'employer à les fixer avec précision, netteté et les varier selon les caractères des poupées qu'il incarne, en avoir les visages, et surtout les voix ! pourtant rien du « Guignol » ne se doit faire sentir, une égalisation des accents, un contrôle des proportions, tout un système des compensations, afin de ne point accumuler les « effets » et au contraire, les réduire, surtout en supprimer, s'il le faut, afin d'arriver à une mystique *impression d'art*, plutôt qu'à une *matérielle réalisation.*

Une compagnie de Russes célèbres fit une « Réalisation » avec six ou sept acteurs, des décors, des costumes d'une légende dorée que je chante *toute seule*, et *sans décors*, et tout le monde vint me dire que mon « impression » était bien plus suggestive que leur réalisation.

« L'atmosphère » dans les textes ? 90 fois sur cent, je me sers de mes rythmes fondus et je mêle la parole au chant pour l'obtenir, et mon texte y gagne une force curieuse, conservant toujours son rythme. Dans les chansons de Bilitis la musique de Debussy n'est qu'un chant parlé et, dite ou chantée, la musique de Debussy reste littérairement lyrique.

CHAPITRE III

DES DIFFÉRENTES FORMES D'EXPRESSION TRAGIQUE

Il me semble qu'il y a, en art dramatique, deux formes distinctes d'expression tragique : l'une, extérieure, et l'autre intérieure.

La forme *extérieure* est celle que vous ressentez d'un drame dont vous êtes le spectateur, ou bien celle que vous voulez dégager lorsqu'ayant été spectateur du drame, vous essayez de le décrire, de le peindre à autrui.

La forme *intérieure* de l'expression tragique, c'est l'expression éprouvée par celui qui est lui-même le participant,

le héros (ou la victime) du drame.

Mais pourquoi, direz-vous, établir cette différence subtile entre l'émotion de « l'acteur » et celle du témoin ? Parce qu'il est évident que l'âme humaine n'est pas telle, qu'elle puisse ressentir avec la même émotion douloureuse, la tragédie qui accable autrui, et celle qui l'accable personnellement. Qu'un être humain puisse souffrir, autant de la douleur des autres que de la sienne propre, c'est tout à fait exceptionnel !...

Pour vous faire bien comprendre la différence entre la forme extérieure et la forme intérieure de l'interprétation tragique, nous allons analyser ensemble l'interprétation de deux chansons. Toutes deux appartiennent à mon premier répertoire, elles sont toutes deux modernes. Elles mettent en scène deux types parisiens, deux types des quartiers mal famés de Paris.

J'ai choisi ces deux chansons parce

qu'elles me fournissent l'occasion, l'occasion singulière, d'un épisode dont l'intensité tragique peut à peine être surpassée. Il s'agit de la mort. Non pas de la mort naturelle qui met fin logiquement à une longue existence, mais de la mort la plus violente, plus violente que la mort accidentelle : la mort de l'homme condamné à avoir la tête tranchée sur l'échafaud. Il s'agit de la fin soudaine, et, somme toute, pitoyable d'un homme jeune et vigoureux, qui fut poussé dans la voie du crime, plutôt par les circonstances que par sa propre méchanceté ? sait-on jamais ?...

La première chanson, celle qui illustre la forme extérieure de l'expression tragique, s'appelle *La Pierreuse.*

Le mot « pierreuse » désigne une prostituée, une péripatéticienne. La pierreuse, c'est celle qui, à force de faire les cent pas, finit par user les pierres du trottoir qu'elle arpente. Le vice n'a

pas toujours complètement anéanti sa sentimentalité, la triste profession qu'elle exerce n'a pas toujours entièrement étouffé son cœur. La pierreuse est parfois affamée d'affection, et il n'est pas malaisé de comprendre qu'elle doive se contenter de l'affection assez spéciale que lui offre le personnage qui est le héros de notre seconde chanson : *Ma Tête*.

Ce type est ce que nous appelons à Paris « un apache ». Il est le protecteur attitré de la pierreuse ; son revolver ou son couteau sont toujours prêts pour la défendre. En échange de cette protection, la femme prend soin du bien-être matériel de son protecteur.

Dans la troisième strophe de la chanson *La Pierreuse*, la fille décrit l'exécution de son amant.

Elle le voit franchissant le seuil de la prison ; le prêtre chargé de le consoler l'accompagne. Le criminel n'est pas très brave, il faut presque le porter

jusqu'au pied de l'échafaud. Un camarade, mêlé à la foule, l'interpelle, pour lui donner du courage. En un tour de main, la tête est tirée dans la lunette ; l'exécuteur fait tomber le couteau de la guillotine ; justice est faite.

Dans l'autre chanson, *Ma Tête*, c'est encore le même épisode tragique : l'exécution capitale. La dernière strophe décrit, presque dans les mêmes termes, la même situation. Le condamné est réveillé par le gardien de la prison qui lui annonce que l'heure de l'expiation est arrivée. On lui fait la toilette spéciale réclamée par l'exécution ; il sort de la prison ; il avance vers l'échafaud.

Entre le moment où il passe la porte de la prison, et l'instant de son exécution, il ne s'écoule guère que quelques secondes, mais ces secondes suffisent pour que le malheureux conçoive la scène de sa mort, de sa tête détachée du tronc, roulant dans le panier ; il a même

la vision, qui lui est peut-être une consolation, d'une foule respectueuse se découvrant devant l'homme dont la mort va laver le crime.

Nous avons donc, dans chacune de ces deux chansons, le même épisode poignant : le drame de la guillotine. Mais dans *La Pierreuse*, le drame *est vu*, par un témoin ; dans le cas de *Ma Tête*, le drame *est vécu* par l'apache. La Pierreuse nous communique l'émotion qu'elle ressent, mais c'est l'émotion d'une mort à laquelle elle assiste ; ce n'est pas l'émotion de celui qui, en pleine vie, subit cette mort.

La pierreuse regarde, les yeux dilatés, fous de fièvre, en proie à une frayeur mortelle, son amant marcher à la mort ; l'apache, lui, regarde avec des yeux morts, vides, presque hypnotisé, la machine droite et rouge qui va lui prendre la vie.

Si nous avons deux qualités tragiques,

nous aurons donc recours à deux interprétations différentes ?

***

Il ne faudrait pas croire que la distinction que je fais entre la forme extérieure et la forme intérieure de l'expression tragique ne s'applique qu'à l'interprétation dramatique : elle s'applique aussi à l'interprétation lyrique. En réalité, qu'il s'agisse de l'opéra, de la tragédie, de la comédie, il n'y a qu'une seule et même technique, que ce soit pour une tragédie d'Eurypide, pour une tragédie de Racine, de Corneille, ou pour une simple chanson, les études à faire sont les mêmes, il faut bien le savoir. La chanson (je l'ai souvent répété) n'est rien d'autre qu'un drame condensé. L'interprétation de la chanson est donc à la fois difficile et facile. Difficile par ce que l'interprétation porte

seule tout le fardeau de sa présentation ; facile, parce que l'interprète est indépendant, parce qu'il agit librement sans entrave, seul en scène, sans collaborateurs inférieurs.

Il n'y a pas d'art réel sans intellectualité. A vous, artiste, de combiner la sensibilité avec l'intelligence. Question de dosage, c'est-à-dire d'instinct, c'est-à-dire de don. Votre sensibilité vous donne le moyen d'embellir votre création ; elle-même ne sera vraie que si elle repose sur la connaissance.

La mission de l'artiste dramatique est, en effet, de représenter la vérité humaine. Mais cette mission n'implique pas la représentation fidèle, mécanique de la vie. Il suffit que l'art de l'interprète soit un reflet de la vérité humaine ; même en présentant la laideur, il doit être capable de nous faire entrevoir un rayon de beauté. Le mot Art est le commencement du mot : artifice, ne l'oublions pas !

usons d'artifices pour créer l'art. En nous peignant l'homme cruel qui marche à l'échafaud pour expier son crime, la beauté de la Pitié doit surgir de l'interprétation.

Pour user d'une image concrète, disons que l'artiste dramatique ne doit pas être un photographe, mais un peintre. L'art dramatique a cette chance d'être servi par tous les autres arts, l'artiste dramatique en puisera l'inspiration aux sources directes.

CHAPITRE IV

LE SENS DU COMIQUE. L'EXPRESSION DE LA JOIE CARACTÉRISÉE PAR QUATRE COULEURS : LE GRIS, LE POURPRE, LE ROUGE ET LE VERMILLON.

Tout être humain possède une certaine dose de sensibilité. Un artiste moyen doit donc pouvoir interpréter très suffisamment une chanson tragique, faire vivre une action dramatique tragique. Mais la gaîté, le sens du comique est un don naturel! On n'étudie pas la manière d'acquérir un don de la nature. On y perdrait un temps précieux. On a le don ou on ne l'a pas.

Le don naturel du comique va géné-

ralement de pair avec un autre don, la santé : on trouvera rarement un malade ayant le sens du comique. La nature accorde ce don, non seulement aux corps sains, mais aussi aux esprits sains. On observe qu'un caractère égal, est capable d'une sorte de gaîté qui est refusée à une personne nerveuse, hargneuse ou capricieuse...

L'esprit comique est même quelquefois un don national. Le sens du comique est plus développé chez les latins que chez les Anglo-Saxons, c'est peut-être que *la capacité comique d'une race*, — s'il m'est permis d'employer cette expression — dépend également de sa situation géographique. La gaîté est certainement plus à l'aise dans la radieuse Italie que dans les brouillards scandinaves. *L'esprit français* qui est en somme l'humour de l'intelligence de France, est une chose si essentiellement propre à la race, que le mot « esprit

français » ne peut être traduit sans perdre de son sens. Il se peut que le soleil de France, qui dans le sud rappelle celui des tropiques mûrisse en même temps que notre vin, nos dons humoristiques.

L'absence de véritable gaîté chez les Anglais est connue. Henri Rochefort, qui fut un journaliste fameux et un polémiste célèbre, connu pour son esprit et sa verve caustique, a estimé qu'il ne pouvait pas me faire de compliment plus beau qu'en écrivant pour moi la dédicace suivante : « Gloire à Yvette Guilbert elle a trouvé le moyen de faire rire les Anglais ! »

Le sens comique qui sommeille en nous a pour exprimer son intensité, ses nuances, un facteur extérieur, qui lui sert de mesure : c'est le Rire !

Non pas, notre rire à nous, mais celui que nous provoquons chez les autres, lequel a des nuances infinies. Tel esprit

comique produira « le sourire ». Tel autre des éclats convulsifs frisant l'hystérie, etc., etc.

Pour démontrer les couleurs de l'esprit comique, choisissons des nuances : Le gris, le rouge, le violet et le vermillon.

Si j'emploie le mot « gris », pour désigner telle expression d'esprit comique, vous comprendrez que je n'entends pas dire par là que cette expression est monotone. C'est la moins éclatante, Voilà tout.

Le gris, couleur neutre, désigne un esprit comique raffiné, fin, délicat, subtile, elle équivaut à ce que nous appelons si élégamment en France : le sourire du coin de la lèvre, le sourire en coin... Ce comique-là, n'amène sur les lèvres des spectateurs, que la gaîté à peine esquissée. D'esprit gris dans le comique est la chanson de *La défense inutile* (du XVIIIe siècle). L'interpréta-

tion permet de souligner ici et là, en touches délicates ses grivoiseries de bonne compagnie, mais malgré tout, le ton du texte, garde la chanson dans sa nuance fine... le gris.

LA DÉFENSE INUTILE

(Rondeau, XVII[e] siècle)

Toutes ces mères,
Toujours sévères
A leurs fillettes defendent d'aimer.
Vaine défense,
Quand, dès l'enfance,
D'un feu brûlant on se sent enflammer ;
On sent déjà malgré son innocence,
On sent dejà qu'on est faite pour ça...

Lorsqu'on arrange
Coiffure Fontange,
Prend-on pour soi toutes ces peines-là?
On nous admire
L'on nous fait sourire,

Qui cherche à plaire
Bientôt aimera ;
On sent déjà que le cœur vous inspire,
On sent déjà qu'on est faite pour ça...

Quand on peint la flamme
Dont brûle notre âme,
On tremble, on rougit,
On a l'air interdit.
Jusqu'à la pudeur,
Tout trahit un cœur,
Rougit-on, hélas !
De ce qu'on entend pas?
On devient tendre,
Peut-on se défendre,
On sent déjà qu'on est faite pour ça.

On voit un amant,
Mais timidement,
On baisse les yeux
Pour le regarder mieux...
D'où vient ce désir?
D'où vient qu'un soupir

Presse l'estomac,
Que le cœur fait tic-tac?
L'amant nous presse,
Sa peine intéresse,
On sent déjà qu'on est faite pour ça...

La bonne amie
Est moins chérie
Que cet amant
Qu'on n'a vu qu'un moment.
Quand il sait plaire
Il devient téméraire.
Et l'on excuse l'audace qu'il a.
Et puis notre trouble
Redouble...
Et puis on aime...
Et tout finit par là!
On sent déjà malgré son innocence,
On sent déjà qu'on est faite pour ça!

***

La seconde couleur que j'ai choisie pour définir une autre expression comi-

que est le Rouge. Il désignera le comique qui provoque le gros rire populaire, et que je considère comme la limite extrême de la gaîté, dans la comédie.

Aussi bien, que l'on joue des farces au théâtre, on compose des chansons burlesques, mais nous nous imposerons d'éviter de tomber dans la vulgarité ou l'outrance, dont usent les clowns. Toutefois, il nous faudra savoir pousser la gaîté comique assez loin pour que « le rouge » ne s'affadisse point.

Pour illustrer la couleur rouge, j'ai choisi une chanson qui s'intitule : *Ah! que l'amour cause de peine!* C'est une farce paysanne, dont le comique s'apparente au grotesque.

Un jeune paysan, d'esprit simple, raconte qu'il a mis son habit des dimanches pour rendre visite à celle qu'il aime. Il frappe à la porte de la belle. Au moment de franchir le seuil, il glisse et

s'étale dans la boue. Il se relève et s'approche de sa fiancée, mais la mère se moque de lui, alors il conçoit une telle honte de sa sottise qu'il s'enfuit.

On croit que le sujet de la chanson n'est pas remarquablement farce ? Pourtant un franc comique y est contenu ! mais c'est exculsivement par une interprétation truculente qu'on l'en fait sortir. Le type du jeune paysan semble calqué sur les Janot des vieilles tabarinades, ou des grosses farces du temps de Molière.

Chaque strophe a son refrain, qu'il vous appartient de rendre dans la même couleur que la strophe, qu'on dira avec une prononciation déformée, « à la paysanne » aux accents déplacés, en faisant du *ah !* attaquant le refrain le point d'appui comique.

AH ! QUE L'AMOUR CAUSE DE PEINE !

L'autr' jour me prit envie
D'aller voir mon Ysabieau (bis),
Je pris ma belle chemise
Et mon grand joli chapeau.

REFRAIN

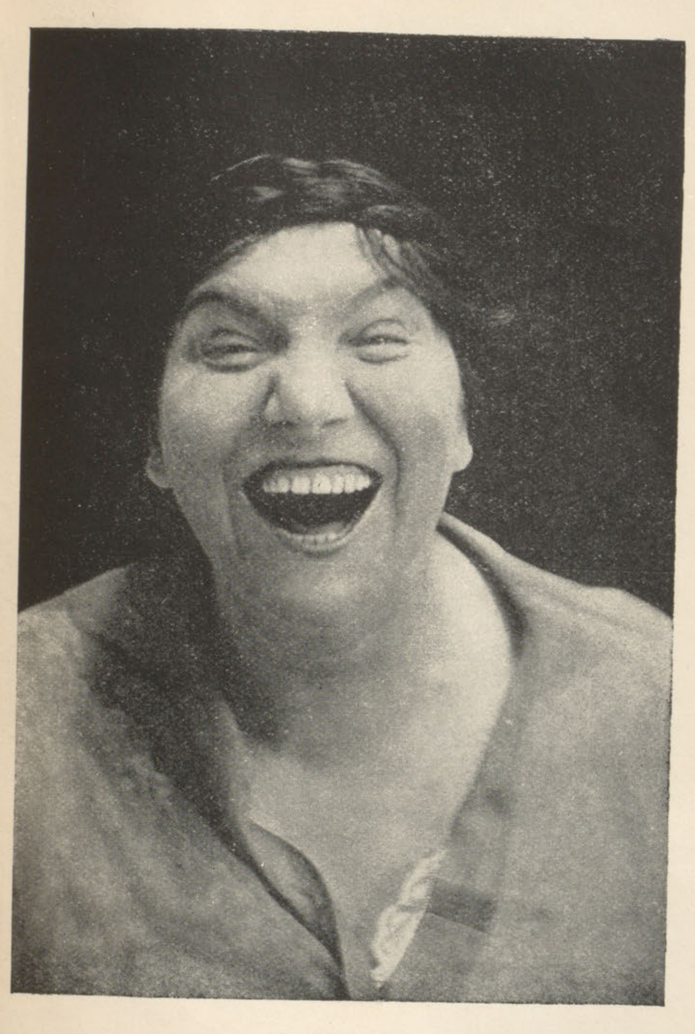
Ah ! que l'amour cause de peine,
Ah ! que l'amour cause de maux !

Je pris ma belle chemise
Et mon grand joli chapieau (bis),
— Belle, belle ouvre ta porte
Je suis un gars comme il faut !

REFRAIN

Ah ! que l'amour, etc.

— Belle, belle ouvre ta porte
Je suis un gars comme il faut (bis),



Le Rouge

Mais la place était mouillée,
Je glissis et j'fis un saut !

REFRAIN

Ah ! que l'amour, etc.

Mais la place était mouillée
Je glissis et j'fis un saut (bis),
Quand j'fus rel'vé, à grand peine
J'embrassis mon Ysabieau.

REFRAIN

Ah ! que l'amour cause de peine,
Ah ! que l'amour cause de maux !

Quand j'fus relevé à grand peine
J'embrassis mon Ysabieau (bis).
Mais sa mère était derrière
Qui me dit : « Vilain lourdaud ! »

REFRAIN

Ah ! que l'amour, etc.

Mais sa mère était derrière
Qui me dit : « Vilain lourdaud ! » (bis)
« Croué-tu que ma fille est faite
Pour te torcher le museau? »

REFRAIN

Ah ! que l'amour, etc.

« Croué-tu que ma fille est faite
Pour te torcher le museau? » (bis)
Ma foué, je m'sentis si bête
Que j'partis comme un nigaud...

REFRAIN

Ah ! que l'amour, etc.

Un gros effet comique s'obtient au dernier refrain. Moi je ne le chante plus, je le bégaye, je saute des mots... comme un idiot, et ma plastique consiste à faire une sortie en « tourniquet » très farce.

La couleur violette est celle du demi-deuil, en matière de mode. Je l'ai prise

pour indiquer « une demi-joie » en matière de comique, une joie mi-close, qui garde « son comique » *à l'intérieur*. C'est l'esprit pince sans rire *du chat noir*, c'est le comique, sortant bien plus de l'œuvre que de l'interprète, et plus le chanteur sera froid, plus il sera drôle, mais il lui faut beaucoup d'esprit pour paraître en manquer.

Voici le type de couplets de couleur violette que je choisis dans mon répertoire dit : des gants noirs (que je portais à mes débuts)

L'HOTEL DU N° 3

J'habite près de l'Ecole de médecine,
Au premier, tout comme un bourgeois;
Une demeure magnifique, divine,
A l'hôtel du n° 3 !

Il y a, pour que tous aient leurs aises,
Des lits de fer et des lits en bois,

Et de toutes sortes de punaises
A l'hôtel du n° 3 !

Les draps sont grands comme des serviettes,
Il n'y a qu'un seul modèle, je crois ;
Et c'est le chien qui lave les assiettes
A l'hôtel du n° 3 !

Une grande fraternité règne ;
Les voisins y sont très courtois,
Et nous avons tous le même peigne
A l'hôtel du n° 3 !

On y fait parfaitement vot'chambre,
On la balaie même... quelquefois,
Mais ça n'sent ni le lubin ni l'ambre
A l'hôtel du n° 3 !

Notre potage roule dans ses vagues,
Tant de cheveux, que chaque mois
Les clients s'en font faire des bagues
A l'hôtel du n° 3 !

(Chanson de Xanrof).

La bonne n'est pas une très belle fille,
Mais nous n'tenons pas au minois,
On lui fait la cour en famille,
A l'hôtel du n° 3 !

Vous remarquerez que je ne vous ai pas donné d'exemple de comique « vermillon ». C'est qu'il me serait impossible d'illustrer devant vous la nuance correspondante à cette dernière couleur. Il n'y a rien, en effet, dans la littérature de la chanson française, même dans la période la plus reculée, qui fournisse l'occasion de rendre cette sorte de comique que j'appellerai la « pitrerie de cirque », celle à grimaces, celle qui ne va pas sans contorsions du visage, sans altération du timbre de la voix — celle des clowns enfin.

Le texte des chansons que nous connaissons ne nous montrent pas trace de l'utilité de semblables exagérations. Les grimaces furent introduites en France,

au cours du XVIIe siècle, par les bouffons italiens.

Tabarin aussi jouait de grossières comédies à Paris sur le Pont Neuf, alors couvert de boutiques et envahi par la populace, lui et son comparse Gros-Guillaume avait ce comique vermillon, qui consistait principalement à se contorsionner le visage, ce qui provoquait les éclats de rire d'un public composé surtout de servantes, de soldats, de porteurs de chaises, de tenanciers et de badauds des deux sexes.

Donc, résumons-nous. J'ai dit et je répète que je n'ai nullement l'intention d'établir ici une théorie de l'expression du sentiment comique, j'ai dit que le sens du comique est un don naturel et qu'un artiste ne pourra ni chanter une chanson comique, ni jouer une comédie ou une farce, que dans la mesure où il possède ce sens-là.

La littérature française compte maints

chefs-d'œuvre de farces comiques, notamment les œuvres de Molière, ont-elles toujours été jouées, sont-elles jouées *aujourd'hui* comme elles le furent par Molière ? je ne le pense pas, chaque époque ayant son rire. De vénérables artistes dramatiques, n'ayant peut-être qu'un sens comique très limité, quoique très intense, ont établi une tradition ; d'après eux c'est ainsi qu'il faut jouer Molière. Nous savons tous, ce que c'est qu'une tradition : c'est une camisole de force, dont on affuble les tempéraments : mais l'époque de Molière, et le Paris du Pont-Neuf, avaient la rate de leur temps, nous, avons la notre.

D'autres artistes, à qui l'histoire de la littérature est familière, ont lu que Molière était un acteur des rues et qu'il aurait appris chez Scaramouche l'art de faire des grimaces, de remuer le menton, de rouler des yeux blancs, d'agiter la perruque par un mouvement

du front et des oreilles, d'élargir la bouche à l'aide du fard, et ils ont décidé que les comédies de Molière doivent être jouées comme des farces foraines. S'il est vrai que Molière fut un grand satiriste, un brillant écrivain, il est non moins certain qu'il fut un mauvais acteur.

Croyez-vous que la Comédie Française, avec son admirable tenue, son ambiance *Palatiale*, son atmosphère mon daine, ses comédiens polissés par les études, puisse nous donner ce côté « parade de foire » qu'avaient les trétaux moliéresques sur les lieux de ses premiers essais : le Pont-Neuf ? La Comédie Française nous donne la somptueuse joie du texte bien dit, et je souhaiterais la voir à la foire de Neuilly, en plein vent, faire acclamer Molière, entre des relents de chaussons aux pommes, et de poudre de riz. Alors on aurait peut-être l'idée d'un autrefois lointain... et encore!

Madame Dussane, la talentueuse artiste de la Comédie Française, m'a fait l'honneur de me dire que mes procédés comiques n'avaient pas été sans l'impressionner par « leur habileté franche, leur audace d'une ligne si classique », qu'elle s'en était inspirée pour jouer un de ses rôles. Cette adorable interprète de Molière m'expliqua, qu'encouragée par les effets que j'obtenais en usant de *lignes directes*, elle n'hésiterait plus à se servir de ce procédé.

Le « comique » demande de l'esprit ; le « tragique », de l'intelligence et de la culture.

L'ESPRIT ARTISTE



Une attitude souvent répétée des peintres du XVIIIe
La tête d'un côté, l'éventail de l'autre, effet balancé.

CHAPITRE I

COMMENT DÉVELOPPER LES FACULTÉS D'OBSERVATION

Il y a deux façons pour l'interprète d'user de son don d'observateur.

Dans la chanson, nous avons plus souvent à peindre des caractères humains que des tics humains.

Qu'est-ce que l'observation ? C'est d'un esprit artiste regarder, juger et conclure, c'est savoir apprendre la vie, en regardant vivre l'humanité, s'impressionner de ses faits et gestes et contrôler en témoin amusé, les motifs et les conséquences de ses farces et de ses tragédies. Démantibuler os par os le

squelette futur, et voir ses coups de sang, ses crises, ses violences, ses nervosités, ses attaques, ses défenses, ses hypocrisies, ses faux-semblants, ses batteries savantes, ses retraites, ses calculs, sa rouerie, sa coquinerie, sa jésuiterie, ses vices, etc., tout cela défilant sur des visages qu'il faut deviner, lire, et dont la mémoire saura prendre « copie », tel le très jeune caricaturiste sur son album, ce sera l'observation *mécanique* de la jeunesse débutante, la seule qui lui soit possible.

Quand avec l'âge, la connaissance de la vie et des êtres vous auront livré le mystère des turpitudes humaines, alors vous posséderez le grand pouvoir de ne plus user seulement de votre mémoire, l'expérience, l'intelligence vous les feront créer à la minute ces monstrueux visages... et leurs reflets passèront sur vos traits dès votre commandement, c'est alors l'observation *analytique*. C'est

celle de l'écrivain, du satiriste, et aussi du peintre génial qui sait faire transparaître le caractère sur le visage...

Pour l'artiste et l'esprit artiste, quelle partie de plaisir que de reconstituer la collection des yeux qui fraudent..., qui fuient... ou qui nous regardent, loyalement crapuleux ! Ceux qui s'éteignent. Ceux qui s'allument selon les besoins de leurs causes, ceux qui s'immobilisent pour ne point se trahir, ceux qui se font souriants croyant mieux vous tromper, ceux qui clignent pour se donner le temps de réfléchir... Les yeux secs qu'on essuie, pour faire croire à une vive émotion... Ceux qui pleurent sans chagrin, les yeux avides, anxieux, cauteleux, ceux qui, fixes, tout à coup bougent !... Ceux qui deviennent tout blancs ! puis rouges... tout saignants ! Et les naïfs, et les rusés.

Et les voix !... leurs modulations révélatrices... leurs accents de bataille, leurs

murmures haletants, voix truquées des médecins, des curés, des avocats ; les timbres gras, secs, sonores, éteints, enroués, communs, distingués, frêles, pincés, aigus, éraillés ; voix de tous les quartiers de Paris, voix de tous les étages, voix des humbles, voix des enfants, voix timides, voix apeurées, voix des malades, voix des vieillards, voix des mourants. — Et toutes ces lèvres s'ajustant à toutes ces bouches ! Oh ! leurs dessins... leurs révélations, leurs confessions. — Mensonge est mort pour l'observateur, on peut le rouler, on ne le trompe pas.

Et l'observation des vertus ! des vraies et des fausses ; science, que celle de *l'œil-juge* reconstructeur des regards déjà morts !

Science, que cette lecture silencieuse d'un œil, par un autre œil !

Science, que de confesser un homme rien qu'à le regarder !

Science, que de pouvoir constater



Yvette Guilbert chante en cousant… facticement.
Sans aiguille et sans fil, donner l'illusion absolue de coudre par l'observation des gestes quotidiens.

l'arrivée de la vérité, ou celle du mensonge dans l'œil de l'homme !...

Science, que celle de violer ses paupières closes !... Ah ! les paupières humaines, quelles histoires sont écrites sur elles... les lourdes « en capotes »..., les tombantes, les retroussées, celles-ci allongées, celles-là rongées..., les rouges, les bleuies, les cireuses, celles-ci simiesques, si mobiles, celles-là si lentes, si lentes... celles qui découvrent l'œil, celles qui le cachent... celles-ci nerveuses..., celles-là chastes..., etc., etc. Mais mon Dieu, nous n'avons qu'à regarder pour enrichir à l'infini, notre collection d'inspirations ! Et quelle récréation.

Il ne s'agit pas quand on chante un personnage de chanson, d'en obtenir le caractère, il faut en refléter le visage, et cela est facile si l'on est intelligent, et si l'on a passé l'âge de l'ignorance.

Beaucoup d'artistes pourtant « mûrs »,

croient que « l'observation » consiste à refaire servilement ce qu'un autre a fait. Ne s'aperçoivent-ils pas qu'ils ne sont alors que de pauvres imitateurs ?

Un artiste peut s'inspirer d'un autre, un art peut s'inspirer d'un autre art, l'observateur-interprète peut s'inspirer de ses modèles, mais chacun d'eux pour y mettre sa marque fera fleurir de son propre génie, l'arbre de ses trouvailles, et ainsi deviendra : créateur.

Les artistes pour être *grands* doivent n'imiter personne, et n'être le reflet de personne. Dans tous les arts, reste l'art à créer. L'artiste qui n'avance pas, recule. Tout, est inspiration. Tout, sert l'observateur, moi, c'est à la sculpture, que je dois mes joies des chansons médiévales. C'est en observant Mounet-Sully jouant *Œdipe Roi* que j'ai eu la révélation d'un cri possible, dans ma chanson : *La soularde*. Bien entendu je ne refais pas le cri d'Œdipe, mais ce fut le sien qui

suscita *Mon* cri (celui qu'exécutent en chromatique une bande de gamins lapidant la soularde).

C'est en observant tranquillement un grand industriel (célèbre par son hôtel Avenue du Bois) pendant qu'il racontait, nerveux, en argot de Paris, sa montée sociale depuis vingt ans, à un camarade qui l'avait connu valet d'écurie, que j'ai à mes débuts silhouetté le type de la chanson de Bruant : *J'suis dans l'Bottin !*

Evidemment cet influent industriel avait déjà perdu l'allure physique de sa jeunesse... Mais moi je l'ai reconstitué, et j'y ai ajouté avec le style de son caractère, son âme, qu'il mit à nu ce soir-là, de la plus amusante façon. Il était effarant de volubilité, d'orgueil, et d'un vulgaire si pittoresque !

Peut-on acquérir l'art de l'observation ? Je ne sais pas. Je crois que c'est un don. Il est souvent chez des tous petits

enfants devant lesquels rien ne passe inaperçu... alors que d'autres laissent tout passer, sans rien voir. Mais, je le répète, quand Dieu crée « un artiste », il lui offre le trousseau nécessaire à son beau voyage.

Y a-t-il un artiste qui ne soit pas « observateur » ? Je ne le crois pas.

CHAPITRE II

L'ESPRIT ARTISTE
LE MAGNÉTISME — LE CHARME

Qu'est-ce que le charme, le magnétisme, créateur du succès ? Ah, voilà ! Rien n'est moins mystérieux. C'est un aimant qui attire choses et gens à lui — c'est un pouvoir impératif qui fait partie de la personnalité.

C'est une force d'attraction plus ou moins grande que chacun porte en soi, car Dieu n'aurait pas donné aux uns, et refusé aux autres cet indispensable talisman. Chacun de nous a reçu de la nature quelque don de bonheur, quelque

talent de travail, notre tâche humaine et notre intelligence, consistent *à les découvrir en nous.*

Tant de gens nès pour être de célèbres artistes, musiciens ou peintres, ou sculpteurs, deviennent avocats, marchands, ouvriers, simplement parce que leurs parents étaient avocats, marchands, etc., et contrarient ainsi leurs possibilités heureuses. Plus tard, soyez certains, qu'ils resteront sourds et indifférents aussi aux cris des âmes de leurs enfants, contenant des désirs ardents d'aller vers un autre but que celui que pères et mères leur désignent, et de génération en génération pour cette raison, les ratés se continuent, et chacun d'eux maudit le sort.

Dès l'âge de cinq ans j'ai aimé à chanter, à jouer « à l'actrice » et mon père voyant mes « succès enfantins », auprès de ses amis et de notre famille, parlait déjà de me faire enfermer jusqu'à ma

majorité, si vers 12 ou 15 ans ce goût restait le même ! Il resta le même ce goût... il ne fallut que l' « occasion » et la mort de mon père, pour que je pusse enfin ne pas rester « dans les affaires » et suivre mes instincts, bénéficier de mes dons, et laisser brûler ma flamme.

Est-ce vrai que sont rares ceux qui entendent leurs voix intérieures et sont capables de comprendre leur précieux langage ? Est-ce si difficile de deviner le présent que nous a donné la nature ? Sont-ils vraiment si exceptionnels ceux qui savent s'en apercevoir, soit dès l'enfance, soit vers l'âge de 15 à 16 ans, alors que la volonté et l'intelligence se développent, se précisent ?

Si Dieu vous accorde un don, soyez certains que vous avez reçu les forces nécessaires à son développement. Mais, je le répète, il faut les sentir ces forces ! Là encore, c'est à vous, qu'il appartient

de trouver de quelles qualités elles sont faites, de les cultiver.

Dieu place en nous des signes lumineux, que nous laissons souvent, par pure ignorance dans l'obscurité, il faut méditer sur nos trésors possibles, chacun de nous en possède, et s'en doit la révélation — aucun ne doit désespérer de lui-même !

Si Dieu met en nous ce qu'il faut pour être magnifique et NOS AÏEUX ce qui peut nous rendre odieux, c'est à nous de choisir, ou le mauvais héritage ou le divin cadeau ? Il faut savoir utiliser les yeux de notre dame conscience... Ce saint de Verlaine nous a montré dans les sanglots de ses confessions que plus l'âme humaine cherche à s'élever, plus la lutte est dure... L'artiste qui veut échapper à la bassesse, trouve lui aussi les cordes, les pierres, les crachats, mais pour lui, la route qui monte, et mène à la lumière est plus tentante que l'au-

tre... et rien ne l'arrêtera dans son ascension, ni l'insuccès, ni la ruine ; son âme alors sera « lumineuse », forte d'attraction, de magnétisme, irrésistible ! l'âge venu, lui gardera quand même son pouvoir attractif.

Combien de femmes resplendissantes de beauté sur les scènes, et qui manquent totalement de personnalité, de magnétisme, ou de simple charme, pourquoi ? Parce qu'elles manquent d'âme.

Qu'est-ce que l'âme ? Un composé de toutes nos facultés intellectuelles, de toutes nos compréhensions, de toutes nos intelligences : celle du cœur, celle du cerveau, celle de la chair, celle de l'art, celle de la vie, celle de la mort.

Il faut à l'artiste de multiples cerveaux de multiples cœurs et de multiples âmes.

Les dons, le talent d'un artiste, ont moins de pouvoirs, si son âme est médiocre, car si sa sensibilité est limitée, ses pouvoirs expressifs le seront. Celui

qui connaît *Tout l'amour*, ayant connu *Toute la Douleur*, connaîtra *Toutes les Gloires*. Un « grand » comédien peut être de caractère médiocre et devenir « grand », mais il aurait été « sublime » si son âme eut été belle. Il faut vivre pour aimer, et chasser de soi tout ce qui n'est pas bonté, amour ; se battre, combattre, se défendre et rester vainqueur de ses tares et s'offrir à la vie en toute volonté généreuse et tendresse chrétienne. Aime la Vie, la Vie t'aimera !

Ce n'est point de défoncer les portes, et de jouer des coudes qui en art, précipiteront le succès, c'est le génie, qui ordonne et qui nous apporte notre saison glorieuse à son temps, à son heure.

Que de fois on m'a demandé : Comment faire pour avoir « du charme » ? Qu'est-ce qui aide à avoir du charme ? Mais les efforts qu'on fait pour l'acquérir ! — Votre volonté de plaire ! —

et la suppression en vous, de tout ce qui déplairait ; surveillez le contrôle de vos grâces et leur augmentation, en un mot, ayez *une personnalité attirante!* Il y a du charme à être charmante !

Votre « personnalité », c'est l'essence de tout ce que vous êtes, de tout ce que vous faites, ressentez, construisez-là vous-même ? Effacez vos tares, disciplinez vos faiblesses, chassez, chassez vos instincts perfides, vous les connaissez ? Mettez votre orgueil à être meilleur que les autres, plus généreux que les autres, plus pitoyable que les autres, plus fier, plus digne, plus honnête, plus loyal que les autres, alors vous verrez le miracle s'accomplir lentement... et votre magnétisme viendra de votre charme. Est-ce si difficile ? Oui ? Mais non ! Essayez...

TABLE

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 11 JANVIER 1928
PAR F. PAILLART A
ABBEVILLE (SOMME)

